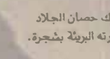
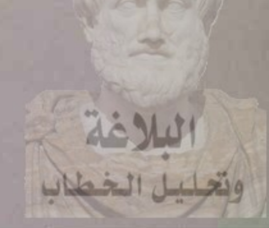
تيري إيغلتون

ترجمة: د. باسل المسالمة





كيف نقرأ القصيدة





كيف نقرأ القصيدة

تيري إيغلتون

كيف نقرأ القصيدة

ترجمة: د. باسل المسالمة





تيري إيغلتون

جون إدوارد تايلور أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة مانشستر. تضم مؤلفاته الأخيرة **الرواية الإنكليزية** (2004)، **العنف العذب: فكرة التراجيديا** (2003)، **فكرة الثقافة** (2000)، **باحثون ومتمردون في القرن التاسع عشر في أيرلندا** (1999)، **نظرية الأدب: مقدمة** (الطبعة الثانية، 1996)، **أوهام ما بعد الحداثة** (1996)، وكلها صدرت عن دار بلاكويل للنشر.

How to Read a Poem

Terry Eagleton

2007

الطبعة الأولى 2018

هاتـــف: 00963 112236468

فاكـــس: 00963 112257677

ص. ب: 11418، دمشق ـ سوريا

taakwen@yahoo.com

إهداء

إلى بيتر غرانت،

الذي علّمني الشعر وأشياء أخرى كثيرة

تمهيد

هذا الكتاب هو مقدمة للشعر موجَّهة للطلاب وعموم القرّاء. لقد حاولتُ توضيح ما عدَّه بعض النقاد موضوعاً مخيفاً، لكن بعض أجزاء الكتاب أصعب للفهم حتماً من أجزاء أخرى، لذا قد يُفضّل بعض القرّاء ممن يمتلكون خبرة قليلة في هذا المجال البدء بالفصل الرابع تحت عنوان ("بحثاً عن الشكل")، والفصل الخامس ("كيف نقرأ القصيدة")، والفصل السادس ("أربع قصائد عن الطبيعة") قبل الانتقال إلى المزيد من الفصول النظرية. مع ذلك، أعتقد أن الكتاب يغدو منطقياً أكثر إذا ما قرأناه من بدايته إلى نهايته.

إنني ممتن جداً لجون باريل بجامعة يورك، وستان سميث بجامعة نوتنغهام ترينت، وإيما بينيت، وفيليب كاربنتر، وأستريد ويند في دار بلاكويل للنشر، ووليم فليش بجامعة برانديز لاقتراحاتهم المفيدة.

ت. إ.

دبلن، 2005

وظائف النقد

1.1 هل هي نهاية النقد؟

فكرتُ للمرة الأولى في كتابة هذا الكتاب لَمّا أدركتُ أن طلاب الأدب الذين قابلتهم هذه الأيام لا يمارسون ما كنتُ قد تدرَّبتُ بنفسي على عَدِّهِ نقداً أدبياً. يبدو النقد الأدبي فناً زائلاً إلى حدٍّ ما مثل فن تسقيف البيوت بالقش أو فن الرقص بالقبقاب. ولَمّا كان العديد من هؤلاء الطلاب أذكياء وبارعين بما يكفي، فإن الخطأ يبدو أنه يكمن إلى حدٍّ كبير في معلميهم. والحقيقة أن عدداً قليلاً من مدرِّسي الأدب هذه الأيام لا يمارسون النقد الأدبي، لأن لم يعلمهم أحد قط كيف يفعلون ذلك.

قد تبدو هذه التهمة غنية جداً، كونها تأتي من منظّر أدبي. ألم تكن نظرية الأدب، بأفكارها التجريدية عديمة الروح وعمومياتها الباطلة، هي التي دمَّرت عادة القراءة المتعمّقة في المقام الأول؟ لقد أشرتُ في مكان آخر إلى أن هذه واحدة من الأساطير الضخمة أو الكليشيهات غير المدروسة في النقاش النقدي المعاصر[1]. إنها واحدة من الأعمال الورعة التي "يعرفها الجميع"، مثل الافتراض الذي يقول إن السفّاحين يبدون تماماً مثلي ومثلك، ويحتفظون بأسرارهم لأنفسهم، ولكنهم

(1) انظر، فضلاً عن أماكن أخرى، تيري إيغلتون، ما بعد النظرية (لندن، 2003)، ص. 93.

يقولون دائماً كلاماً مهـذباً لجيرانهـم. هـذا ادعـاء مبتـذل وقـديم مثـل الادعاء بأن عيد ميلاد المسيح أصبح عملية تجارية على نحـو مخيـف. وهذا الادعاء يشبه كل الأساطير العنيدة التي رفضت أن تتلاشى مهمـا كان الدليل أمامها، وهو موجـود ليخـدم مـصالح معينـة. إن فكـرة أن منظّري الأدب أردوا الـشعر قتـيلاً لأنهـم، بقلـوبهم الذبلـة وعقـولهم المتورمة، لم يكونوا قادرين علـى تحديـد اسـتعارة مـا، ناهيـك عـن إيجاد شعور عاطفي، هي واحدة من أكثر التفاهـات النقديـة بـلادة في عصرنا. الحقيقة هي أن كل المنظـرين الأدبـيين الأساسـيين ينخرطـون تقريباً في القراءة المتعمّقة والدقيقة، فقد تعمّق الشكلانيون الروس في قراءة غوغول أو بوشكين، وباختين في رابليه، وأدورنـو في بريخـت، وبنيـامين في بـودلير، ودريـدا في روسـو، وجينيـت أو دي مـان في بروســت، وهارتمــان في وردزورث، وكريـستيفا في مالارميــه، وجيمسون في كونراد، وبارت في بلزاك، وآيـزر في هنـري فيلـدينغ، وسيسو في جويس، وهلس ميلر في هنري جيمس، وهـذا فقـط عـدد قليل من الأمثلة.

ليس بعض هـذه الشخـصيات نقـاداً بـارزين فحـسب، بـل فنـانين أدبيين أيضاً في حد ذاتهـم، فهـم ينتجـون الأدب مـن خـلال التعليـق عليه. يُعَدُّ ميـشيل فوكـو (Michel Foucault) كاتبـاً آخـر لـه أسـلوب متميـز. مـن الـصحيح أن المفكـرين أمثـالهم قـد حظيـوا في بعـض الأحيان بخدمة سيئة من قبل تلامذتهم، لكن الشيء نفسه ينطبق علـى بعض النقاد غير النظريين. غير أن الفكرة، علـى أيـة حـال، لا تـرتبط بالموضوع، فلا يبدو الأمر وكأن العديـد مـن طـلاب الأدب اليـوم لا يقرؤون القـصائد والروايـات عـن كثـب إلى حـد مـا. ليـست القـراءة العميقة القضية هنـا، فالمـسألة لا تتعلـق بمـدى عنـادك في تمـسكك

بالنص، وإنما بما تبحث عنه لدى قيامك بـذلك. إن المنظـرين الـذين ذكرتهم ليسوا قرّاء متعمّقين فحسب، ولكنهم حساسون إزاء المسائل المتعلقة بالشكل الأدبي. وهـذه هـي النقطـة الـتي يختلفـون فيهـا عـن معظم الطلاب هذه الأيام.

من المهم القول إنه إذا طرحـتَ، في الواقـع، مسألة الشكل مع طلاب الأدب فإن البعض منهم سوف يعتقدون أنـك تتحـدث ببساطة عن الوزن الشعري. و"الاهتمـام بالـشكل"، في نظـرهم، يعـني مـا إذا كانت القصيدة مكتوبة بشعر اليامب خماسي التفعيلة، أو مقفّاة. يشمل الشكل الأدبي بطبيعة الحال مثل هـذه الأمـور؛ ولكـن قـول مـا تعنيـه القصيدة، ومن ثَمَّ كتابة بعض الجمل حـول وزنهـا أو مخطـط قافيتـها لا يعني بالضبط الدخول في مسائل متعلقـة بالـشكل. معظـم الطـلاب الذين يتعين عليهم قراءة رواية أو قصيدة ما لأول مرة يقترحون بصورة عفوية ما يُعرف عمومـاً بـ "تحليـل المـضمون"، ويعطـون تفـسيرات لأعمال أدبية ويصفون ما يدور فيها، مضيفين ربمـا بعـض التعليقـات التقويمية هنا وهناك. ولنأخذ تمييزاً تقنياً من اللسانيات، إنهم يتعـاملون مع القصيدة بوصفها **لغةً** لا بوصفها **خطاباً**.

سنرى لاحقـاً أن "الخطـاب" يعـني الاهتمـام باللغـة بكـل كثافتـها المادية، في حين أن معظم المقاربات التي تتناول اللغة الشعرية تميـل إلى تحريرها من مصدرها. لم يسبق لأحـد أن سمـع اللغـة دون شـيء آخر، بل نسمع أقوالاً ثاقبة أو ساخرة، محزنة أو لامبالية، عاطفيـة أو متوحـشة، تـثير الغـضب أو مبـالغ فيهـا. وهـذا هـو جـزء ممـا نعنيـه بالشكل، كما سنرى. يتحدث الناس أحياناً عن التنقيـب عـن الأفكـار الـتي تكمـن "وراء" لغـة القـصيدة، ولكـن هـذه الاسـتعارة المكانيـة مضللة، لأن الأمر لا يعني كما لو أن اللغة نوع من السيلوفان تأتي فيـه

الأفكار ملفوفة وجاهزة ثم نرميه بعد الاستعمال، بل على العكس، إن لغة أية قصيدة هي أساسية لصياغة أفكارها.

من خلال قراءة معظم تحليلات المضمون هذه، سيكون من الصعب معرفة أنها من المفترض لقصائد أو روايات، وليست لبعض وقائع الحياة التي حدثت. ما يُستبعَد هو الخاصية الأدبية للعمل. يمكن لمعظم الطلاب أن يقولوا أشياء مثل "تكررت صورة القمر في البيت الثالث، مضيفين ذلك إلى شعور العزلة"، ولكن لا يمكن أن يقول الكثير منهم إن أشياء مثل "إن لهجة القصيدة الحادة على خلاف مع تركيبها الثقيل الخطي". سوف يفكر كثير منهم أن هذا الأمر كان مضحكاً، فهم لا يتكلمون اللغة ذاتها التي يتكلمها الناقد الذي قال عن بعض أبيات ت. س. إليوت: "ثمة شيء حزين جداً حول علامات الترقيم"، وهم، بدلاً من ذلك، يتعاملون مع القصيدة كما لو أن صاحبها اختار لسبب غريب أن يدوِّن آراءه عن الحرب أو الجنس في أبيات لا تصل إلى نهاية الصفحة. ربما كانت لوحة مفاتيح الحاسوب عالقة.

دعونا نأخذ المقطع الأول من قصيدة و. هـ. أودن "متحف الفنون الجميلة":

حول المعاناة لم يخطئوا أبداً،

الأسياد القدامى: كم فهموا جيداً

موقفها الإنساني، وكيف تحدث

بينما يأكل شخص آخر، أو يفتح نافذة، أو يمشي مختالاً فحسب،

كيف، لَمّا ينتظر المسنّون بوقار وشغف

معجزة الولادة، لا بُدَّ أن يكون هناك دائماً

أطفال لا يريدون بشكل خاص أن يحدث ذلك،

فكانوا يتزلجون على بركة تقع على حافة الغابة:

لم ينسوا أبداً

أن الاستشهاد المروّع يجب أن يأخذ مجراه

على أية حال في زاوية، وفي بقعة ما غير مرتبة،

حيث تستمر الكلاب في حياتها الكلبية ويفرك حصان الجلاد

مؤخرته البريئة بشجرة.

سيكون سهلاً إلى حد ما تقديم موجز لهذه القصيدة. تدّعي القصيدة أن الأسياد القدامى أو الرسامين العمالقة فهموا الطبيعة المتناقضة للمعاناة البشرية، وهو التباين بين شدتها المحضة التي تبدو أنها تشير إلى معنى تاريخي معين، والطريقة التي تظهر فيها بيئتها اليومية غير مبالية وعرضية جداً بالنسبة إليها. يمكن أن نظن أن هذا كله مجاز لطبيعة الوجود الحديث المحتملة. لم تَعُد تشكّل الأشياء نمطاً يتركز على البطل أو الشهيد، لكنه نمط يصطدم على نحو عشوائي تماماً بالتافه والمهم، وبالمذنب والبريء، المتلازمين بشكل عرضي جنباً إلى جنب.

غير أن ما يهم هو كيف يتشكّل كل ذلك من الناحية اللفظية، فالقصيدة تبدأ بأسلوب عرضي، كما لو أن أحدهم أقحمنا في محادثة لشخص ما بعد تناول طعام العشاء؛ مع ذلك توجد أيضاً دراما معينة غير معلنة في الأبيات الأولى من القصيدة، وهذه الدراما تدخل بصورة غير مباشرة في موضوعها بدلاً من البدء بعرض صاخب: يعكس البيت الأول ونصف البيت الثاني الاسم والفعل والمسند إليهما، لكي يصبح "الأسياد القدامى لم يخطئوا أبداً حول المعاناة"،

ما يجعل هذا البيان أكثر بساطة مما ينبغي، فيصبح البيان مهمّشاً أكثر فأكثر، ومثيراً للاهتمام من حيث التركيب "حول المعاناة لم يخطئوا أبداً / الأسيادُ القدامى".

يمكن أن نجد نسخة أكثر تفصيلاً من هذه التجاور التركيبي، إذ يكون الترتيب المألوف للقواعد مقلوباً في الجملة الافتتاحية المطروحة من رواية إي. أم. فورستر **العبور إلى الهند**: "باستثناء كهوف المارابار - وهي على بُعد عشرين ميلاً - لا تقدّم مدينة تشاندرابور أيّ شيء استثنائي". هذه الكلمات التي بدأت بها الرواية هي في الواقع قطعة مختارة من السخرية، لأن الكهوف سوف تثبت أنها أساسية بالنسبة للعمل بأكمله. تبدأ الرواية بما يبدو أنه محاكاة ساخرة نوعاً ما لكُتيِّب يرشد السياح بصورة متعجرفة، ويبدو أن هناك مزاجاً معتدلاً لكسل ارستقراطي يخيّم على الجملة بأكملها، التي تُعَدُّ متوازنة على نحو متقن.

ليست قصيدة أودن متعجرفة ولا يكتنفها اهتمام فائق، لكنها محاطة بجو من الدنيوية السامية. تخلق الأبيات الأولى شعوراً خافتاً من التوقع الدرامي، إذ يتعيَّن علينا أن نتجاوز نهايات الأبيات لنكتشف مَنْ بالضبط الذي لم يخطئ قط حول المعاناة. تتجاور عبارة "الأسياد القدامى" مع الضمير "هم"، الأمر الذي يضفي على الأبيات جواً من التخاطب المريح - كما هي الحال في جملة "إنها صاخبة، قطارات الشحن تلك". يتجلى المصطلح العامي بعد ذلك بقليل في كلمات مثل "كلبية" و "خلفية"، على الرغم من أن هذا النوع من الكلام يُعبِّر عن حيوية الرجل النبيل أكثر من ابتذال الشخص العامّي.

نسمع صدى الكلمة الفخيمة ذات المقاطع الثلاثة "المعاناة" (suffering) منذ البداية، بدلاً من أن تكون مغمورة وبعيدة في

نهاية العبارة، كما يبدو الإحساس أنه يملي علينا، فنبرة القصيدة مهذبة ولكنها ليست قاسية وجافة. إنها نبرة متحضرة، لكنها ليست متكلّفة أو مبالغ فيها، كما نجد في شعر أودن الأخير. إن كلمة "فظيع" هي صفة إنكليزية نموذجية تستعملها الطبقة الأرستقراطية، كما هي الحال في قولنا: "عزيزي، كان فظيعاً تماماً!"، لكننا لا نراها تكلّفاً، بغض النظر عن عدم فعالية وصف الاستشهاد. للقصيدة سلطة حول هذه الكلمة التي يبدو أنها تنبثق من تجربة ناضجة، لذا فإننا نميل إلى الاستماع إليها. إذا كان بمقدور الشاعر أن يرى جيداً كم كانت براعة الأسياد القدامى في فهم حقيقة بلاء الإنسان، فلا بُدَّ أن يكون على وفاق معهم، على الأقل في هذا الصدد. تبدو القصيدة أنها تتحدث نيابة عن الحس الإنكليزي السليم والأمور العادية، مع ذلك فإنها تسأل ضمنياً أيضاً كيف يمكن لحالات متطرفة معينة أن تندمج في إطار مرجعي مألوف. وبالتالي، هل يجب أن نشكك في الأمور العادية بأنها محدودة أكثر مما ينبغي، أو أن طبيعة الأشياء هي أن نرى العادي والغريب جنباً إلى جنب، دون وجود علاقة معينة بينهما؟

يمتد المقطع الشعري حرفياً من العذاب البشري إلى مؤخرة الحصان، ولذلك فإنه ينطوي على نوع من الانحدار في الأسلوب. ونؤخذ بنبرة من الوقار الموجودة في البيت الشعري: "كيف، لَمّا ينتظر المسنّون بوقار وشغف / ولادة المعجزة"، إلى نبرة فاترة بصورة متعمدة: "يجب أن يكون هناك دائماً / أطفال لم يريدوا خصيصاً أن يحدث ذلك"، وهو بيت يحتوي على كلمات كثيرة من أشكال وأحجام مختلفة تمنعها من التدفق بسلاسة. يتآمر بناء الجملة مع هذا التأثير المخفف: الفاصلة بعد كلمة "كيف" تجعل الجملة شائقة،

ما يسمح لنا أن نعيش لحظة رقي أو نهوض ("لَمّا ينتظر المسنّون بوقار وشغف ...") لتلقينا مرة أخرى إلى الأسفل بشيء من الرتابة.

مع ذلك، يحتفظ البيت الشعري بكياسته حتى هنا: قد تعني جملة "لم يريدوا أن يحدث ذلك خصيصاً" ببساطة ما تقوله: لا يعترض الأطفال على الولادة، لكن الأمر لا يثير حماسهم أيضاً، ولكنها قد تكون أيضاً وسيلة مهذبة للقول إنهم لا يكترثون لمعجزة الولادة، بل إن عبارة "ليس مملاً قليلاً" هي تصريح إنكليزي مهذب لعبارة "ممل بصورة لا تطاق". تحافظ القصيدة على أخلاقها الحميدة بنوع من المراوغة اللفظية، لكن هذا ليس واضحاً. كيف تنتقل فعلاً من فكرة المعاناة إلى فكرة المسنين الذين ينتظرون بوقار معجزة الولادة؟ كيف يتحول التوقع الجليل إلى مسألة معاناة؟ هل لأن التشويق مؤلم؟ أم أن المعاناة التي نحن بصددها هي الولادة بحد ذاتها؟

إحدى المشكلات التي تواجهها هذه القصيدة هي كيف تكون عنيدة في مسألة المعاناة دون أن تكون ساخرة نحوها. فعلى القصيدة أن تتجاوز خَطّاً رفيعاً بين الحكمة الساخرة بشكل طفيف والظهور أنها منهكة ببساطة، كما أنها تحتاج إلى التقليل من خلق صورة زائفة للألم البشري، ولكن دون أن تبدو أنها تقلل من قيمته. وبالتالي، يجب الاعتناء جيداً بالنبرة المهذبة لكن غير القاسية أو النبيلة. وهذا ليس نوع الصوت الذي من المرجَّح أن يؤمن صاحبه بمعجزة ولادة المسيح، أو ينغمس في خشوع مفرط، أو يجعل من نفسه شهيداً، بل إنه صوت علماني ومنطقي أكثر من اللازم، فضلاً عن كونه صوتاً متشككاً أكثر مما ينبغي إزاء الخطط الكبرى. يريد هذا الصوت أن يُخرِجَ البطولات الزائفة من المعاناة من خلال "تهميش" هذه المعاناة،

ويُصِرُّ على مدى هامشيتها واعتباطيتها بصورة عامة. مع ذلك، ثمة إنسانية أيضاً في الصوت المتكلم تدل على تعاطف ليس بذي أهمية.

وبالتالي، فإن المقطع الشعري محرَّر من الوهم، لكنه لا يقوم بالتزييف، وكأن القصيدة تريد أن تبجّل العذاب البشري من خلال كونها واقعية وهادئة نحوه، بدلاً من تأييد أسطورة عاطفية ما يُوقِفُ العذابُ العالَمَ كلَّهُ وقفةً درامية من أجلها. قد تشعر إنسانة متألمة بمثل هذا الشعور، لكن واقعية القصيدة العنيدة ترفض أن ترتبط بألم لا يمكن تصوره لدى شخص آخر. (ثمة قصيدة أخرى من قصائد أودن تتحدث عن جنود جرحى وتستفسر عن الآتي: "مَنْ من الأصحاء يتصوّر ألماً لا يشعر به؟"، أي إنه لا شك في أن الأصحاء هم فقط أولئك الذين يَعُدُّون أجسادهم سليمة). حين يتعلق الأمر بالمعاناة، لا يمكننا الاعتماد كلياً على وجهة نظر المريض ولا على وجهة نظر المراقب. يبدو أن أودن يقترح أن الاحترام الشديد الذي يمكن أن نُقدِّمه للمنكوبين هو الإقرار بالفجوة التي لا يمكن سدها بين محنتهم وأمورنا العادية. هناك ما يمكن أن نسميه انقطاع معرفي مطلق بين المرض والصحة. تُعَدُّ قصيدة "متحف الفنون الجميلة"، مثل الكثير من الأعمال الأدبية التي ظهرت في الثلاثينيات من القرن العشرين، قاسية نوعاً ما بدلاً من كونها عاطفية، فمناهضتها للبطولة هي أيضاً موقف نموذجي من مواقف الثلاثينيات من القرن العشرين. إن صلابة العقل هذه، التي تُدفَع إلى أبعد حد لها، يمكن أن تكون شكلاً ملتوياً من أشكال النزعة العاطفية التي تنكرها.

ثمة نوع آخر من التشويق الدرامي في عبارة "موقفها الإنساني"، إذ لا يكون معناها واضحاً تماماً حتى نقرأ ما بعد الفاصلة المنقوطة لنكتشف ذلك. ومن ثَمَّ، نحصل على بيت شعري متثاقل الخطى

وبطيء إلى حد ما: "بينما يأكل شخص آخر، أو يفتح نافذة، أو يمشي برتابة"، الذي يبدو، من خلال طريقة قذفه غير اللائقة للعبارات، أنه يمشي برتابة على طول البيت. إن جملة "حيث تمضي الكلاب قُدُماً في حياتها الكلبية وحصان الجلاد ..." هي بيت آخر متعثر، مكتظ بالكلمات، فعدم ترتيبه يوحي بفوضى التجربة الإنسانية نفسها. يستمرّ الأطفال والكلاب والخيول في فعل أشيائها الطفولية أو الكلبية أو الحيوانية في وسط المذبحة والشهادة، وهذه، كما يبدو الصوت الشعري أنه يُلمِّح، هي تماماً طريقة سير الأمور. قد لا يكونوا مختلفين كثيراً عن الكلاب التي يمكن أن تتصرف مثل الأطفال. إن الوجود الإنساني مسألة ساخرة لا يمكن تجنبها، مثلما يرتبط شيء عابث وشيء رهيب ببعضهما بعضاً. لا يبدو الشيء من الخارج كما نشعر به من الداخل، وما هو جوهري بالنسبة لك قد يكون سطحياً بالنسبة لي. ليست السخرية هنا مجرد نبرة صوت وإنما صدام بين وجهات النظر، وكأنها بُنيت في العالم، بدلاً من أن تكون مجرد موقف نحوها. وهذا يضيف إلى شعورنا بالحتمية، فقد لا يمكنك تغيير هذه الحالة أكثر من تطوير طرف إضافي بين عشية وضحاها.

غير أننا قد نأخذ برهة لنتفكّر في هذه النظرة. قد يكون الأمر صحيحاً بالنسبة لبعض أنواع المعاناة، ولكن أليس الشاعر هو الذي يعمم مزاعمه بشيء من الشك؟ هل هذا حقاً هو "الموقف الإنساني" ولا شيء غيره؟ في مقطع القصيدة الثاني، يقارن أودن ضمنياً عدم اهتمام البشر، نتيجة الكارثة الإنسانية، بالشمس الساطعة، وكأن السابق طبيعي مثل اللاحق. مع ذلك، ظهرت القصيدة عام 1940، في وقت دخلت فيه أوروبا الحرب الأهلية الإسبانية (التي عاشها أودن لفترة وجيزة) وكانت الآن وسط حرب عالمية ضد الفاشية. هذا النوع من

المعاناة ليس دائماً بالتأكيد قضية خاصة ومنزوية، بل، على العكس، يمكن أن يكون تجربة جماعية. إذا أظهر الموت والحزن فجوتين بين الناس لا يمكن سدهما، فإن الموت والحزن هما أيضاً حقيقتان يمكن أن يشترك بهما الناس علناً. لقد جاءت الكارثة والحياة المشتركة مع بعضهما في تفجير المدن البريطانية. لم تكن المعاناة مجرد شيء تأقلم عليه الناس بشكلٍ خاص، وكأنها هواية، بل كانت هناك إلى حد ما لغة مشتركة بين المتألِّم والمتفرِّج، وبين الجندي والمدني.

وبالتالي، قد يقنعنا تألق القصيدة الفني ونبرتها الدنيوية الحكيمة بقبول سهل لاقتراح مثير للجدل للغاية وهو أن الحياة الخاصة شيء وعالم العامة شيء آخر. والمعاناة حدث خاص لا يمكن أن يكفيها أية لغة عامة. يكمن وراء العمل الرأي القائل إن كل واحد منا هو المالك الخاص لتجربته التي يعيشها، المحجوبة دائماً عن أحاسيس الآخرين. كرَّس النقاد قدراً كبيراً من الفلسفة الحديثة لفضح زيف هذه الرؤية العامة الظاهرية، وليس هناك من سبب لا يجعل النقد يروق لمثل هذه الحجج. لا يتوجب علينا أن نتخذ معتقدات أي شاعر على محمل الثقة.

إذا كانت هذه قصيدة "حديثة"، فإن سبب ذلك ربما هو شكّها بالسرديات الكبرى. ليست المعاناة جزءاً من أي تصميم عام، حتى لو جعلتنا شدتها نشك في أنه ينبغي أن يكون الأمر كذلك. إنها تعسفية ومُعتمِدة، والتباين بين هذا الوضع الموضوعي وفظاعتها الذاتية هو الذي يُعَدُّ صادماً للغاية. إن القصيدة نفسها، على النقيض مما ذكر، مصمّمة بصورة معقدة، ولكنها مصمّمة بطريقة تجعلنا نشعر أن الأمر ليس كذلك، فنبرتها التخاطبية تناقض قوامها الفني المعقد. من الممكن قراءتها، على سبيل المثال، من دون أن ندرك أنها تتبع قافية ما، غير أن مخطط القافية غير منتظم تماماً، مثل الإيقاع نوعاً ما،

وهو أحد الأسباب التي لا تجعلنا ربما نلاحظه، فهو يقدِّم أبسط هيكل شكلي يمكن من خلاله أن يكسو الشاعر أفكاره الظاهرة والمتدفقة بشكل حر. والقوافي حكيمة ودبلوماسية إلى حد أنها تبدو شبه خفية، فجزء مما يجعلها غير مزعجة أبداً هو الارتباط المستمر للأبيات ببعضها بعضاً، مثلما يتجاوز تدفق الأفكار نهاية كل بيت شعري.

ينطبق الشيء نفسه على بناء الجملة. يتألف المقطع الشعري الأول، في الواقع، من جملة يؤثر فينا طولها، إذ تحتوي على أجزاء فرعية من جملة وبنى معقدة قواعدياً أو نحوياً، لكننا نادراً ما نلاحظ ذلك حينما نقرأ المقطع. (غير أن أودن يغشنا قليلاً هنا: هناك عدد من الفواصل والفواصل المنقوطة التي يمكن، في الواقع، أن تؤدي وظيفة النقطة). لقد اتخذت القصيدة شكلاً راقياً، ولكن ذلك يحدث خلسة، لكي يعزز انطباع العفوية العامي. إنها ساذجة بدهاء. وهذا الشعور الناتج من الاستماع لصوت منظّم بشكل جيد، الذي يكشف من خلال المحادثة عن انعكاساته على الحياة، يؤكد لنا، بطريقة أو بأخرى، شكّنا في التصاميم الكبرى. تجد البطولة المضادة، التي تُظهرها فكرة القصيدة الجدلية، صدىً لها في أسلوبها المتحفّظ الذي يفتقر إلى البلاغة.

كتب أودن قصيدة في العام نفسه الذي كتب فيه "متحف الفنون الجميلة" بعنوان "في ذكرى تخليد و. ب. ييتس"، يلقي فيها المقطع الأول ضوءاً مثيراً للاهتمام على القصيدة السابقة:

اختفى في عزّ الشتاء:

تجمّدت الجداول، وغدت المطارات مهجورة تقريباً،

وشوّه الثلج التماثيل العامة،

غرق الزئبق في فم اليوم المنتهي.
ما الأدوات لدينا التي نتفق عليها
كان يوم وفاته يوماً بارداً ومظلماً.

يبدو العالم أنه يتآمر في حزنه، بدلاً من أن ينتقل بشكل عادي من كارثة وفاة ييتس، لكن هذا الأمر، بطبيعة الحال، يدعو إلى السخرية، وكأن الشاعر يقوم بتظاهر لطيف أن الجداول متجمّدة، والتماثيل مشوّهة. والمطارات مهجورة تقريباً بسبب وفاة زميله الشاعر، في حين أنه يعلم جيداً أن الارتباط بين المعاناة والمناطق المحيطة بها أمر تعسفي تماماً هنا كما هي الحال في قصيدة "متحف الفنون الجميلة". يوجد هنا نوع من الرخصة الشعرية، يمكن تسميتها مغالطة الشفقة ـ وهي الاعتقاد أن الطبيعة تشترك معنا بمزاجيتنا ومشاعرنا ـ التي يتم استدعاؤها بصورة ساخرة، كنوع من الطرافة الجليلة. لا يدّعي المقطع الشعري بدقة أن اليوم كان يوماً قاتماً بسبب وفاة ييتس، بل يتيح لنا ببساطة استنتاج هذا الاحتمال. ومقطع الشعر التالي من القصيدة يُضعف هذا التضامن الواضح بين البشر والعالم عموماً: "بعيداً عن مرضه/ ركضت الذئاب عبر الغابات دائمة الخضرة ...". إن الواقع هو ما يدير ظهره لنا، مقاوماً مطلبنا الطفولي أن العالم يجب أن يمثّل المرآة بالنسبة لنا.

1.2 السياسة والبلاغة

حاولت أن أبرهن أن منظّري الأدب قد يَعُدّون أنفسهم أبرياء من تهمة تخريب النقد الأدبي. حتى في ذلك، قد يبدو هناك شيء غريب في منظّر أدبي ذي توجه سياسي مثلي يعيدنا إلى الكلمات الموجودة على الصفحة. هل من المؤكد أن علامات الترقيم شيء والسياسة شيء آخر؟ من المشكوك

فيه، في الواقع، أن يبدو هذا التميز منطقياً، فلن يصعب، على سبيل المثال، إظهار كيف ترتبط علامات الترقيم في كتابات د. هـ. لورانس، التي تخلق تأثيراً من التدفق والعفوية، برؤيته "العضوية" للعالم، وهذا بدوره يربطها بنقده للرأسمالية الصناعية. هناك سياسة للشكل فضلاً عن سياسة المضمون. ليس الشكل إلهاءً عن التاريخ، لكنه طريقة للوصول إليه. ثمة أزمة رئيسة في الشكل الفني ـ كالتحول، على سبيل المثال، من الواقعية إلى الحداثة في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ـ ترتبط دائماً تقريباً بثورة تاريخية. في هذه الحالة، كانت هذه الثورة التي نتحدث عنها فترة من الاضطراب السياسي والاقتصادي بلغت ذروتها في الحرب العالمية الأولى. هذا لا يعني الزعم أن الحداثة كانت عَرَضاً من أعراض شيء آخر ليس إلا. غير أن أية أزمة عميقة وكافية في الشكل الثقافي هي أزمة تاريخية أيضاً.

إن النظر في نقاط النقد الأدبي العليا التاريخية يعني أن نشهد نوعاً من الانتباه المزدوج لحبكة الأعمال الأدبية ونسيجها، وللسياقات الثقافية لهذه الأعمال. وهذا الأمر ينطبق على النقد الرومانسي بقدر ما ينطبق على ما يسمى مدرسة كامبريدج التي تضم ف. ر. ليفس، و أي. إي. ريتشاردز، ووليم إمبسن. من السمات المميزة للقرن العشرين أن نجد بعض الأدباء العمالقة مثل ميخائيل باختين، وإريك أورباخ، ووالتر بنيامين، وإرنست روبرت كيرتيوس، وكينيث بيرك، وإدموند ويلسون، وليونيل تريلينغ، وإدوارد سعيد. هناك سياسة متضمنة، لدى كل هؤلاء النقاد تقريباً، في دراستهم المضنية للنص الأدبي. ليس من قبيل المصادفة أن يكون وليم إمبسن، الذي حلَّل القصائد بدقة عالية أكثر من أي ناقد آخر قبله، ليبرالياً سياسياً بميول اشتراكية، إذ طُرِدَ من جامعة كامبردج لقيامه بسلوك مخل بالأخلاق، ودرَّس لاحقاً في ظروف صعبة في الصين واليابان. إن يقظة إمبسن

للغموض الشعري هي أيضاً بمنزلة انفتاح على أنواع متضاربة من المعنى الثقافي، بما في ذلك تلك التي قد تبدو غريبة تماماً لمعظم السادة الإنكليز من أمثاله. وكونه من أبناء الطبقة العليا في يوركشاير، تمرَّد إمبسن على خلفية الصيد بالسلاح التي انحدر منها ليصبح رجلاً غريب الأطوار، وشخصاً منشقاً ودخيلاً. كان افتتانه بالتنافرات النصية وتعددية المعاني مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بهذا التعارض الروحاني مع الآخرين.

بطريقة مماثلة، إن تركيز ف. ر. ليفس على التفاصيل الحسية لقصيدة ما يعكس، فضلاً عن أمور أخرى، معارضته للنظام الصناعي الذي شعر أن التجريد والفائدة كانا يحكمانه. وبالتالي، كان الشعر، بغض النظر عن طريقته غير المباشرة، شكلاً من أشكال النقد السياسي. يعرض التوازن الدقيق للقصيدة، بالنسبة لـ أي. إي ريتشاردز، تصحيحاً لمجتمع حضري لم تَعُد فيه الدوافع الإنسانية متكاملة بصورة متناغمة. أبدى كل هؤلاء النقاد، فضلاً عن النقاد الآخرين الذين ذكرتهم، استجابة عميقة للتاريخ الاجتماعي، بأي أسلوب مثالي أو حنيني إلى الماضي. مع ذلك، شعر كل منهم في الوقت نفسه، إذا تبنينا إحدى جمل فريدريك جيمسون، "بالتزام ليتصالحوا مع شكل الجمل الفردية نفسها"[1]. إن الأمر من وجهة نظرهم هو أن هذا الالتزام ينطوي أيضاً على التوصل إلى اتفاق مع القوى التي ساعدت في تشكيل الجمل، فهي قوى تتضمن قدراً كبيراً أكثر من المؤلف. بالنسبة لهؤلاء النقاد، لم يكن هناك خيار بسيط بين "التاريخ" و"الكلمات الموجودة على الصفحة". وكما هي الحال مع فقهاء اللغة أو "محبي اللغة"، فإن شغفهم للأدب لا بُدَّ أن يكون مرتبطاً بالحضارات كلها. فما اللغة سوى الجسر الذي يربط بين

(1) Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton, NJ, 1971), p. xii.

الاثنين؟ اللغة هي الوسيلة التي نعي فيها كل من الثقافة ونظيرتها[1]، وكل من الفن الأدبي والمجتمع البشري. وبالتالي، فإن النقد الأدبي هو حساسية إزاء سماكة هذه الوسيلة وتعقيدها التي تجعلنا ما نحن عليه. ببساطة عن طريق الاهتمام بموضوعه المميز والخاص، يمكن أن يكون له آثاره الأساسية على مصير الثقافة ككل.

بشَّر عالم لغوي آخر، وهو فريدريك نيتشه، بقيمة المعرفة المتعلقة بكيفية القراءة الجيدة، وقدّم نفسه بوصفه معلماً للقراءة "البطيئة"، ويُعَدُّ هذا الأمر كأنه يسلك طريقاً يعاكس تيار عصر استحوذت عليه السرعة[2]. يرى نيتشه أن القراءة الدقيقة هي نقد الحداثة. إن الاهتمام بشعور الكلمات وشكلها يعني رفض التعامل معها بطريقة مفيدة تماماً، وبالتالي رفض عالم أصبحت فيه اللغة مهترئة إلى درجة كبيرة بسبب التجارة والبيروقراطية. إن سوبرمان الذي طرحه نيتشه ليس من مستخدمي البريد الإلكتروني. مع ذلك، تعود هذه العلاقة بين السياسة والنصية إلى الوراء كثيراً، إذ تعود، في الواقع، إلى أقدم شكل من أشكال النقد الأدبي الذي نعرفه، ألا وهي بلاغة العالم القديم.

طوال العصور القديمة والعصور الوسطى، كان ما نعرفه اليوم باسم النقد معروفاً، في الواقع، باسم علم البلاغة. وكان للكلمة في

---

(1) يميز الكاتب بين الثقافة (Culture) والثقافة (culture)، والفرق هو أن الكلمة الأولى تشير إلى الخصائص والقيم والممارسات والمعتقدات والدين التي تميز سلوك الناس في المجتمع أو البيئة أو المجتمع المحلي الذي يحيط بالفرد، في حين أن الثانية هي الممارسات الكلية للناس حيث يوجد المجتمع الإنساني عموماً. (المترجم)

(2) See Keith Ansell Pearson, *Nietzsche* (London, 2005), p. 2.

العالم القديم معنىً نصياً ومعنىً سياسياً[1]، إذ كانت تعني دراسة الصور البيانية اللفظية، وفن الحديث المقنع. والاثنان مرتبطان ارتباطاً وثيقاً: كان علماء البلاغة المحترفون حاضرين لإرشادك فيما يمكن أن تحققه الأدوات اللفظية على نحو أفضل من آثار سياسية كنت تبحث عنها. كان هذا، في المدارس الرومانية القديمة، يعادل تقريباً في بعض الأحيان التعليم بحد ذاته. ميّز القدماء مجموعة متنوعة وخاصة من الخطاب (discourse) يُعرف بالشعر، ولكن لم يكن هناك أي تمييز صارم بين هذا وأنواع أخرى من اللغة. كانت البلاغة علم كل هذه العلوم، وكان الشعر، مثل التاريخ، مجرد فرع منها. كان نوعاً من الخطاب الماورائي، إذ كان يحدد إجراءات التواصل الناجح لأي نمط من اللغة على الإطلاق. والفائدة من دراسة الاستراتيجيات الأسلوبية هي فائدة سياسية: كان الهدف منها معرفة كيفية الاستفادة منها على نحو أكثر فعالية في ممارستكم البلاغية. كان يُعتقد أن التحدث بلباقة والتفكير بحكمة أمران مقرّبان تماماً، فالخطأ الجمالي يمكن أن يؤدي إلى سوء تقدير سياسي.

كانت البلاغة، إذاً، نظرية خطاب نوعاً ما، نظرية لا يمكن فصلها عن المؤسسات السياسية والقانونية والدينية للدولة القديمة، وقد ولدت عند نقطة تقاطع الخطاب والسلطة. يخبرنا المؤرخ الروماني تاسيتوس أن يوليوس قيصر وأباطرة مثل أوغسطس وتيبريس وكاليجولا وكلوديوس كانوا أشخاصاً محترفين يجيدون الخطابة[2]، ولكن فن

(1) For studies of rhetoric, see George Kennedy, *The Art of Persuasion in Ancient Greece* (Princeton, NJ, 1963); Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric* (Oxford, 1988); Terry Eagleton, 'A Small History of Rhetoric', in *Walter Benjamin, Or Towards a Revolutionary Criticism* (London,19 81).

(2) Tacitus, *The Annals of Imperial Rome* (London, 1996), p. 285.

البلاغة لم يكن ببساطة سلاح الأباطرة، بل كان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالديمقراطية اليونانية القديمة من خلال اعتقاده أنه على جميع المواطنين أن يتدربوا على التكلم بشكل جيد. برأي الإغريق، كان الرجل الحر رجلاً يجب إقناعه من خلال الكلام بدلاً من إكراهه عنوة مثل العبيد أو الأجانب. وبالتالي، كانت اللغة القدرة العليا التي ميّزت المواطنين الأحرار والمتساوين عن مرؤوسيهم من البشر وغير البشر.

حالما اندثرت هذه الظروف السياسية ومرّت بالفعل بتراجع يمكن ملاحظته في الإمبراطورية الرومانية البائدة، انقطع فن البلاغة عن الحياة الاجتماعية العملية، وتُرك ليتضاءل في العصور الوسطى ليصبح مخزوناً عقيماً من الأدوات الأدبية. لقد أصبح الآن سعياً بحثياً بدلاً من كونه سعياً مدنياً، وسعياً ينتمي إلى الدراسة بدلاً من المجال العام. كانت البلاغة عموماً من الفنون الخاضعة للمنطق حينئذ، فكانت تتمتع بإعادة إحياء منتصرة مع النزعة الإنسانية في عصر النهضة، التي لوّحت بفن البلاغة بوصفه سلاحاً رئيساً ضد الفلسفة المدرسية (scholasticism) في القرون الوسطى. مرة أخرى، في عصر الحروب والتوسع الإمبريالي والتغير الاجتماعي العميق، انتقل الكلام السياسي المقنع إلى وسط خشبة المسرح، غير أن فن البلاغة أصبح تدريجياً مُخفَّضاً إلى مسألة الأسلوب أو أن يندرج في الشعرية، مزيلاً بالتالي وظائفه السياسية العامة. وفي وقت لاحق، حينما أصبحت الفصاحة والمجاز موضع شك في عصر العقلانية العلمية، بدأ "فن البلاغة" بجمع بعض الدلالات السلبية التي يمتلكها ويقدّمها لنا اليوم: الكلام المنمّق والهراء والبراعة المخادعة. دارت العجلة، في الواقع، دورة كاملة، حيث إن هذا ما كانت تعنيه البلاغة تقريباً بالنسبة أفلاطون في مجادلاته مع السفسطائيين.

كانت البلاغة بالنسبة للعالم القديم لغةً وكأنها حدث عام وصلة اجتماعية. وإذا كانت أداءً تمثيلياً، فإنها حوارية أيضاً، بوصفها شكلاً من أشكال التعبير الذي يسمع نفسه باستمرار في آذان الآخرين. لم تكن وسيلة رؤية يمكن لها أن تنجو طويلاً إما من اختراع الطباعة أو من نمو العقلانية. وبحلول القرن السابع عشر، ازدهرت البلاغة بصفتها المجازية ورأى البعض في الفصاحة العاطفية عقبة في طريق الحقيقة، لا كوسيلة للوصول إليها. عتّمت العواطف والاستعارات على رؤية موضوعية للعالم، وشملت البلاغة كليهما. يدين جون لوك، أبو الفلسفة الحديثة، البلاغة في مقال له بعنوان "مقالة تتعلق بفهم الإنسان" بوصفها "أداة خطأ وخداع قوية". كان لا يزال هناك سحراً علمياً بالبلاغة في القرن الثامن عشر، وليس أقلها بين كتّاب التنوير الأسكتلنديين. غير أن الحقيقة عموماً في عصر التنوير أصبحت غير شفوية وغير حوارية وغير شعرية وغير سياقية وغير عاطفية. ومن ناحية مثالية، كانت الحقيقة مستقلة عن اللغة تماماً، لأن اللغة - بوصفها أفضل وسيلة لنقل الحقيقة - كانت أيضاً عقبة محتملة في طريقها. دخلت ضبابية الكلمات في طريق وضوح المعاني. كانت الحقيقة تنمو أيضاً إلى حدٍّ كبير لتصبح أكثر تخصصاً وانغلاقاً. ولما كانت البلاغة تدّعي أنها خطاباً عالمياً، تم دفعها على نحو متزايد بعيداً عن العمل.

يرى العقلانيون والتجريبيون أن التجميل اللفظي يصرفك عن حقائق المسألة. كانت الازدهارات الرسمية تفسح مجالاً لتحقيقات مادية. إذا كنتَ حريصاً، على سبيل المثال، على معالجة المظالم الاجتماعية، فأنت في حاجة إلى معرفة، في روح مملة وجادة، كيف وصلت الأمور مع الرجال والنساء، ومن غير المرجّح أن تقدّم

انطلاقات البلاغة أو الخيال أية مساعدة. لقد كانت هذه الانطلاقات امتيازاً لأولئك الذين يمكن لهم أن ينغمسوا في أهوائهم، في حين يفتقر البعض الآخر إلى الطعام. كان التلاعب بالألفاظ عدو الرعاية الاجتماعية، ولم تكن المشاعر وسيلة للوصول إلى العالم، وإنما إلهاءً وجدانياً أو ديماغوجياً عنها. شعرت الديمقراطية الناشئة بالعصبية من الإيحاءات الاستبدادية للبلاغة، على نحو مثير للسخرية، وذلك نظراً للأصول السياسية للبلاغة، ولكنها كانت أيضاً حذرة من هذا النوع من البلاغة الشعبوية التي قد تحرك المشاعر الفوضوية لدى عامة الناس.

كانت الرومانسية، فضلاً عن أمور أخرى، انتقام الشعر على هذا الصنف الشاحب نوعاً ما من منطق التنوير. أما الآن فيوضَع الشعر مقابل البلاغة، كما هي الحال في التمهيد المبرمج لوردزورث وكوليردج في كتابهما **قصائد غنائية**. لا تزال البلاغة تعني الخطاب العام التلاعبي والمخادع، والأمر ببساطة هو أن ما سيقاومها الآن هو ليس الاستفسار العقلاني أو الثقافة النزيهة، وإنما حقائق القلب البشري. كان الشعر في حالة حرب مع هذا النوع من الخطاب الذي يمتلك مكائد واضحة نحونا. وخلافاً للبلاغة الكلاسيكية، التي لا يعني شيئاً من دون جمهور يرد عليها، فإن الشعر كان في شك كبير حول ما إذا كان له فعلاً جمهور على الإطلاق. ولعل الشاعر، في عبارة شيلي الجميلة، مجرد عندليب يغني في الظلام. وفي حالة عدم وجود جمهور مضمون، كانت هناك عبادة جديدة للكاتب الملهَم. ومع الرومانسيين الإنكليز مثل وردزورث وكوليردج وبليك وشيلي وكيتس وبايرون ظلَّ الشعر مرتبطاً بمجال الجمهور، لكن كلمة "جمهور" بدأت الآن تأخذ إيحاءات الذم والتحقير، وأصبح الشعر يتحدث بلغة مختلفة تماماً عن التجارة والعلوم والسياسة، فقد كان

جزءاً مما يمكن أن يسميه المرء مجالاً يعاكس الجمهور، لكنه لم يتم بعد خصخصته، كما سيكون الأمر، في الواقع، بالنسبة لبعض الفنانين الرومانسيين لاحقاً.

وُلِدَت، حول هذه النقطة، ظاهرة تسمى الأدب، فكلمة "أدب" شملت من قبل أشكالاً متنوعة من الكتابة، واقعية وخيالية، لكنها أصبحت الآن إشارة إلى أن فضائل الكتابة بأكملها تجسدت في نوع واحد ومميز بشكل غريب من هذه الأشكال، ألا وهو الشعر. كان الشعر الحالة التي كانت تطمح إليها كل أنواع الكتابة الأكثر أصالة، وكان "الأدب" مسألة شعور بدلاً من واقع، وسمو بدلاً من أمور دنيوية ومبتذلة، وما هو فريد من نوعه ومبتكر بدلاً مما هو تقليدي من الناحية الاجتماعية. كان الشعر يمقت المجرّدات، ويتعامل فقط مع ما هو محدد وفردي، وكان معنياً بما تشعر به من نبضات، وليس بالمفاهيم العامة. من وجهة النظر هذه، فإن صوغ نظرية للشعر هو حقاً تناقض في المصطلحات، فلا يمكننا أن نحصل على علم لما هو مادي، ولا يمكن أن تكون هناك أية معرفة منهجية للفرد. يمكنك أن تحصل على علم عن عدة ملايين من الأفراد، يُعرَف باسم الديموغرافيا أو علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا، لكن لا يمكنك أن تجري دراسة علمية عن أميرال متقاعد يجلس في كوخ آخر الطريق.

لذا، فإن التحيز القائل إن الشعر يعالج قبل كل شيء تفاصيل مادية هو في الواقع تحيز حديث إلى حدٍّ ما. وفي أحد المعاني، لنكون متأكدين، يرجع الأمر في جلِّه إلى أفلاطون الذي رأى أن الشعر مجموعة من التفاصيل الجامحة التي لا تقبل التحكم فيها، وقام بإبعاد الشعر عن حالته المثالية للأسباب نفسها التي قام من أجلها بطرد الديمقراطية. رأى أرسطو، بصورة مناقضة لما ذكر، أن الشعر يتعامل

مع المسلَّمات، أما بالنسبة لبعض المفكرين المسيحيين المبكرين مثل القديس أوغسطين، فإن الاهتمام بما هو خاص بوصفه نهاية في حد ذاتها بدلاً من قراءتها بصورة "رمزية" بوصفها علامة على وجود الله في العالم، كان فعلاً يتميز بأنه معصية. ومع نمو علم الجمال الحديث في منتصف القرن الثامن عشر، ومن ثَمَّ مع ازدهار الحركة الرومانسية، برزت بوضوح فكرة الخصوصية المادية على الساحة الأدبية بوصفها فكرة ثمينة في حد ذاتها. إن الافتراض أن الشعر يشغل ذاته بما هو محدد حسياً، وأنه يتشكك بالأفكار العامة، أتى دون شك كمفاجأة قوية لأرسطو ودانتي وشكسبير وملتون وبوب وجونسون. وقد يكون الأمر كالخبر المهم بالنسبة للعديد من الرومانسيين، لا يكاد يكون هناك كثير من الخصوصية الحسية في أعمال وردزورث. لم يؤمن كل الشعراء بالمذهب الخطير القائل إن ما نشعر به فقط في نبضاتنا هو الصحيح. وهذا إيمان على الأقل يتميز به الفاشيون الجدد مثلما يتميز به الفنانون المبدعون. إن العصبية التي تبديها الأفكار العامة هي علامة تسم الهمجي مثلما تسم الشاعر.

على أية حال، إذا كان بعض الرومانسيين يصرّون على الخصوصية الحسية للقصيدة، فإنهم يميلون أيضاً إلى التحدث عن طبيعتها العالمية. ويصعب، على ما يبدو، أن يتوافق الاثنان. وحتى في ذلك، يظهر بصورة ملائمة أمامنا حل يمكن أن نُعرِّفه باسم الرمز. من المفترض أن يكسو الرمز الرومانسي حقيقة عالمية في شكل محدد وبصورة فريدة، ويجمع بأسلوب غامض بين الفردي والعالمي، مقيماً بذلك دارة مباشرة بين الاثنين من شأنها أن تتجاوز اللغة والتاريخ والثقافة والعقلانية. إن اختراق جوهر ما يجعل الشيء فريداً في حد ذاته يعني اكتشاف الدور الذي يؤديه في الكل الكوني. تنتشر هذه

الفكرة بثبات خلال الحضارة الغربية، ابتداءً من أشكال أفلاطون وكيانات لايبنتز الميتافيزيقية إلى روح العالم لدى هيغل، ورموز كوليردج وأشكال "اللّب" لدى هوبكنز. ما يعنيه ذلك في حالة الشعر، مترجماً إلى مصطلحات أقل رقياً إلى حدٍّ ما هو أن للشعراء الآن طريقتان تحت تصرفهم لتجنّب التاريخ الفعلي. يمكنهم أن ينظروا "تحته"، إلى ما هو خاص بشكل لا يوصف، وقد يرتقوا فوقه إلى الحقائق العالمية. وبمساعدة الرمز، يمكنهم أن يفعلوا حتى الأمران معاً في الوقت نفسه.

إذا كان الشعر سامياً في الفترة الرومانسية، فإنه يطوف على نحو متزايد من دون هدف بعيداً عن عالم الجمهور، منتقلاً إلى الأعلى والأسفل على حدٍّ سواء. مع ذلك، كانت مسافته عن مجال الجمهور هي التي سمحت له أن يقوم بدور النقد له، وأن تنشغل به إلى حد ما. لقد حلّق الخيال إلى حدٍّ يفوق الواقع النثري، لكن في شعر شعراء مثل بليك وشيلي لا يزال الأمر يظهر كقوة سياسية قادرة على التحويل. يمكنه أن يستحضر إمكانات جديدة وآسرة للوجود الاجتماعي، أو يمكن أن تصرّ على التناقض بين طاقاته السامية الخاصة والنظام الاجتماعي الآلي والرتيب. يمكن للشعر أن يشكّل نوعاً من الإبداع البشري، بعلاقات "عضوية" بدلاً من علاقات مساعدة، التي وُجِدَت بشكل أقل تدريجياً في المجتمع الصناعي ككل.

في إنكلترا الفيكتورية، تلاشى تدريجياً هذا النوع من الخيال الذي يوصف بأنه قوة سياسية. وهذا الخيال لا يزال فعّالاً على نحو بليغ في كتابات جون روسكين ووليم موريس، لكن الشعر أصبح الآن يُسمَع مصادفةً، وفقاً لجون ستيوارت ميل، بدلاً من أن يكون مسموعاً فقط. وقد تراجع الشعر من منتدى العامّة إلى الردهة. بعد أن بدأ الشعر

مسيرته كفرع من البلاغة، أصبح الآن عكسها تماماً. على الرغم من تقدير الجمهور الهائل الذي أُغدِقَ على معظم الشعراء البارزين من العصر، تم خصخصة الشعر نفسه بشكل أساسي. قد يكون تينيسون ممن شغلوا منصب شاعر البلاط، ولكن أروع كتاباته كانت غنائية أكثر من كونها ملحمية، واستقرائية بشكل مخيف أكثر من كونها ملتزمة بقوة. بعد أن تحدّى الشعر أقوى أنواع الكتابة في تلك الحقبة لدى الجمهور (وهي الرواية)، ورفضته فلسفة النفعية المهيمنة، تعرض الشعر لخطر التغاضي عنه بدلاً من أن يكون مسموعاً. أصبح يُنظَر إلى الرواية الآن، من خلال تقسيم جديد للجهد الأدبي، كشكل اجتماعي يتناول الأفكار والمؤسسات، في حين أصبح الشعر حكراً على الشعور الشخصي. صار الأمر كأن القصيدة الغنائية هي التي عرّفت الجنس الأدبي بأكمله. وهكذا سيبقى إلى أن يسعى الكتّاب الحداثيون مثل إليوت وييتس وباوند وستيفنز إلى إحيائه كجنس أدبي أساسي. قد يصبح الشعر شكلاً من أشكال الفن الأساسي مرة أخرى في عصر حديث يتطابق فيه الشعور بالعزلة والقلق الروحي مع نظائرهما في الشعر. ربما يستطيع الشعر من خلال التعبير عن هذه التجربة الخاصة والمكثفة، بصورة تثير المفارقة، أن يصبح أكثر ما يمثل الجمهور.

ليست قصة البلاغة، إذاً، قصة مشجعة، إذ بعد بداية واعدة في مدن ومقاطعات قديمة، جعلها باحثو القرو الوسطى متحجّرة، وقمعتها العقلانية العلمية، ووجهتها أخيراً الشعرية المخصخصة، فانتهى المطاف بالفن القديم والمعقد كمرادف للغوغائية، والتملّق الوقح والتحريض الساخر للعاطفة الجماعية. تعني البلاغة في الولايات المتحدة الأمريكية اليوم تعليم الأشخاص الجدد إضافة الفواصل المنقوطة. غير أن فن البلاغة تطلّب بالفعل نوعاً متأخراً من

الانتقام. يناقش فريدريك نيتشه في مذكراته عن هذا الموضوع أن دراسة البلاغة بوصفها فن إقناع الجمهور يجب أن تلعب دوراً ثانوياً لدراستها كمجموعة من الاستعارة والصور - إذ يعلّق أن هذه الصور تُعبِّر عن "أصدق طبيعة" للغة بحد ذاتها. ما فعله نيتشه هو تعميم البلاغة (بمعنى الخطاب الرمزي أو غير الحرفي) بالنسبة لكلامنا كله. تعمل اللغة كلها من خلال الاستعارة والكناية والمجاز المرسل والتقابل العكسي، وما إلى ذلك. وهذا يعني أنه لا يمكن الاعتماد على اللغة كلياً من وجهة نظر الحقيقة والتواصل.

درس المفكّرون ما بعد البنيويين مثل جاك دريدا وبول دي مان هذه الحالة لإثبات أن التواصل لا يمكن أن يحدث بصورة تامة، بمعنى أنه لا يمكن أن يصيب كبد الحقيقة[1]. صرّحت العقلانية رفضها للبلاغة بوصفها قضية زخرفية بحتة، لكن البلاغة الآن أعادت المجاملة بادعائها أن الأدوات المجازية إخترقت المنطق في حد ذاته من بدايته إلى نهايته. كانت البلاغة بمنزلة العمود الخامس في معسكر العدو، والحقيقة المخفية في اللغة بأكملها. بيد أنها تعمل الآن على تقويض الحقيقة والمعنى والتواصل والعمل السياسي، وهذا الأمر لم يكن مسألة جوهرية بالنسبة لكيكيرو (Cicero) أو ديموسثينيز (Demosthenes). رأينا كيف جمع فن البلاغة القديم بين دراسة اللغة المجازية وفن التواصل، ولكن معنى البلاغة السابق تحوّل الآن ضد هذا الأخير. يمكنك الحصول على استعارات أو يمكنك الحصول على معانٍ مستقرة، ولكن لا يمكنك الحصول على الاثنين معاً.

---

(1) إذا أردت الحصول على مقدمة مفيدة للفكر ما بعد البنيوي، انظر كتاب Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice* (London: 1982), Catherine Belsey, *Critical Practice* (London, 1980), and Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, 1983), Ch. 4.

ولَمَّا كان الشعر موطن اللغة المجازية، فقد أصبح الآن يُنظَر إليه مرة أخرى بأنه بلاغة ـ ولكنها بلاغة بالمعنى الذي يتضمنه الكلام الزلق لدى نيتشه، وليس بالمعنى القديم الذي يشير إلى مخاطبة الجمهور. تقول النظرية إن طبيعة الشعر المجازية تقوّض تماماً الحقيقة والمعنى اللذين يتم التعبير عنهما من خلال هذه الوسيلة. يعلّق دي مان قائلاً: "يكتسب الشعر أقصى قوة مقنعة في اللحظة التي يتخلّى فيها عن أي ادعاء بالحقيقة"[1]. سنرى لاحقاً كيف يمكن أن نَعُدّ الشعر بأنه حقيقة اللغة عموماً من حيث إنه يكشف كيف تشكّل الصيغة اللفظية المعنى. غير أنه يبدو الأمر الآن كما لو أن الشعر كشف حقيقة عدم صدق اللغة بشكل عام.

مع ذلك، كان هذا أحد التيارات النظرية التي ظهرت في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين. كانت هناك قنوات أخرى من البحث ـ من النقد النسوي إلى المادية الثقافية، ومن أنصار ميخائيل باختين إلى التاريخانية الجديدة ـ سعت إلى الحفاظ على الإيمان بمشروع البلاغة الكلاسيكية. ما يثير المفارقة هو أن هؤلاء المنظِّرين الذين من المفترض أنهم جدد هم الذين كانوا متفقين تماماً مع التقليد، فقد شرعوا، أيضاً، في دراسة الأعمال الأدبية بوصفها نماذجاً من المعنى وحوادث تاريخية، وأماكن تتقاطع فيها القوة والمغزى. ومع اقتراب الألفية الجديدة، بعد أن نما النظام السياسي السائد باقتناعه المتغطرس أنه أبعد كل المنافسين، أصبح من الصعب على هذا المشروع أن يستمر. إن فكرة النقد السياسي بحد ذاتها كانت تتعرَّض للهجوم. فعلى سبيل المثال، قبل بضعة عقود، كان من المقبول أن نتحدث عن الأدب من حيث الطبقة الاجتماعية. كان من

---

(1) Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven, CT and London, 1979), p. 50.

الصعب، في الواقع، أن نرى كيف يمكن للمرء ألا يفعل ذلك. كانت الرواية الإنكليزية، على سبيل المثال، منشغلة بالطبقة والوضع والممتلكات والمال والزواج والإنجاب والميراث، وما إلى ذلك.

بيد أنه في أيامنا هذه نجد أن الحديث عن الرواية الإنكليزية في هذه الظروف يحرّض تهمة أن يكون المرء "طائفياً"، على حد تعبير أحد كتَّاب الأدب. كان الفيكتوريون على استعداد تام للتمسك بمثل هذه الموضوعات، في حين كنا نبدو نحن الحديثين بأننا أكثر خجلاً إلى حدٍّ ما. وفي عالم يسوده العنف المتزايد والحرمان، أصبح النقاد والمراجعون عموماً "ما بعد سياسيين". قام النقاد الشكلانيون العظماء ـ من الشكلانيين الروس إلى النقاد الأمريكيين الجدد، ومن نورثروب فراي إلى رولان بارت ـ ممن تنازعوا بوجهات نظرهم التأريخية حول الأدب بذلك الأمر بطرق استفزازية ومتطورة من الناحية النظرية. غير أن النقد السياسي اليوم لم يحظَ بامتياز أن يكون ضد هذه الخصوم المستعدة، وأصبح الأمر ضد التحيز والجهل مع بعض الاستثناءات المشرِّفة.

نواجه، إذاً، وضعاً ينذر بالخطر، فالنقد الأدبي في خطر التراجع عن كلتا وظيفتيه التقليديتين. وإذا أصبح معظم ممارسيه أقل حساسية إزاء الشكل الأدبي، فإن البعض منهم ينظر أيضاً بعين الشك في مسؤوليات الناقد الاجتماعية والسياسية. لقد أُفرِغَ في وقتنا الحاضر كثيراً من الاستفسار السياسي هذا، وأُلقِيَ على الدراسات الثقافية، التي تخلَّت، بصورة معاكسة، في معظم الأحيان عن المشروع التقليدي المتعلق بالتحليل الشكلي الدقيق، فلم يتعلَّم كل فرع من فروع الدراسة إلا القليل جداً من الآخر.

في كلتا الحالتين، إذاً، تعرَّض النقد الأدبي إلى خطر الابتعاد عن جذوره المتأصلة في البلاغة الكلاسيكية، وهو معرَّض أيضاً لخطر

الابتعاد عن تراث عصر النهضة الإنسانية التي كان دعاتها، كما يشير جوزيف سكمبتر، "فقهاء اللغة في المقام الأول ولكنهم ... سرعان ما توسعوا إلى مجالات السلوك والسياسة والدين والفلسفة"[1]. ينطبق أمر مشابه لذلك على بدايات النقد الحديث الجليلة في إنكلترا، بشكل أُطلِقَ عليه مجال الجمهور في القرن الثامن عشر[2]. كان كتّاب مثل جوزيف أديسون، وريتشارد ستيل، وصموئيل جونسون يرون النقد، فضلاً عن أمور أخرى، شكلاً من أشكال النقد الاجتماعي والأخلاقي. هكذا فعل أدباء القرن التاسع عشر، من صموئيل تايلور كوليردج إلى ماثيو آرنولد. وهكذا فعل، أيضاً، أنسباؤهم في القرن العشرين من ليفس وريتشاردز وإمبسن إلى جورج أورويل وأي بي. طومسون وريموند وليامز. ما يُعرف اليوم باسم نظرية الثقافة هي نسخة حديثة من النقد التقليدي. إن المعارضين "التقليديين" لهذه النظرية هم زوّارها ودخلاؤها. أصبح شعار النقد الأدبي الراديكالي، إذاً، واضحاً: الانتقال إلى العصور القديمة!

1.3 موت التجربة

ما يدعو إلى السخرية، في ضوء شغف نيتشه اللغوي، أن على نيتشه أن يكون بمنزلة الجد للثقافة ما بعد الحداثية بطرق كثيرة جداً، لأن ثمة قضية معقولة يمكن أن تُطرَح وهي أن هذا الأمر، لا نظرية الثقافة، هو الذي ساعد في تخريب القراءات الحساسة للنصوص. إنها طريقة محددة للحياة، كما يمكن للمرء أن يتوقع، وليست مجموعة من الأفكار المجردة التي تُعَدُّ موضع اتهامنا هنا. ما يهدد بتدمير الحساسية اللفظية هو عالم الرأسمالية المتقدِّمة العميق الذي

(1) Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism, and Democracy* (New York, 1942), p. 148.
(2) See Terry Eagleton, *The Function of Criticism* (London, 1984).

يمكن قراءته على الفور، والذي تحوَّل إلى سلعة. إنه عالم الرأسمالية المتقدِّمة بطريقته المجرّدة من المبادئ الأخلاقية في التعامل مع العلامات، والتواصل المحوسب، والتعبئة المنمَّقة "للتجربة". هناك بالتأكيد نظرية مفادها أن أجهزة الحاسوب هي في الواقع وسيلة ماكرة في محاولة إبطاء وتيرة الحياة الحديثة، كما هي الحال لَمّا يحاول أي شخص شراء تذكرة طيران أو الحجز في فندق. هناك حتى أولئك الذين يتوقون إلى السرعة والصخب المفيدين والقديمين ـ وإلى الأيام العاصفة لَمّا كان موظف الفندق يستغرق ببساطة خمس ثوان ليدوِّن اسمك في الدفتر، قبل أن تسيطر التكنولوجيا الحديثة على هذه السرعة المتهورة. كان تدوين اسمك في دفتر عملية من غير المرجَّح أن تتعطَّل.

إن التحذير بأن التجربة نفسها تتلاشى من العالم جاء من هايدغر وبنيامين ومن أولئك المنظّرين الذين جاؤوا لاحقاً. ما يثير الدهشة هو أن الخطر الذي يتعرّض له كوكبنا هو ليس البيئة، وضحايا المرض والقمع السياسي، وأولئك المتهورين كفاية في مقاومتهم للسلطة المشتركة فحسب، بل التجربة نفسها. وهذا تهديد جديد نسبياً لخطر الانقراض، وهو تهديد مألوف بصورة نادرة بالنسبة لتشوسر أو صموئيل جونسون. وبناءً على هذه النظرية (التي تُعَدُّ كما سنرى بعد قليل أحد جوانب القصة)، جرَّدتنا الحداثة من أشياء كثيرة ـ كالأسطورة والسحر والقرابة والتقاليد والتضامن، لكنها نجحت الآن أخيراً في تعريتنا من أنفسنا. وقد غاصت في أعماق ذواتنا، وأفرغتنا مثلما نُفْرِغُ حبات الخوخ الممتلئة والغنية بِغَرْفَة واحدة. ما نطلق عليه "الأبدي الحاضر" في الوجود الحضري الحديث، الذي يرى أن ما حدث منذ عشر دقائق هو تاريخ قديم، حطَّم ما كان يَعُدُّهُ والتر

بنيامين أثمن وسيلة من وسائل التجربة ألا وهي التقاليد[1]. كانت التجربة بالنسبة لبنيامين تعني القصص التي يسردها الكبار للصغار، ورأى أن انحلالها في العصر الحديث هو من أشد أشكال الفقر البشري خطورةً. وفي عالم تسوده التصورات العابرة والأحداث المستهلَكة على الفور، لا يدوم كثيراً أي شيء ليحدد آثار الذاكرة العميقة التي تعتمد عليها التجربة الصادقة.

رأى بنيامين أن الحنين حتى يمكن أن يكون بمنزلة سلاح ثوري، ولم يعش لفترة طويلة ليشهد مثل هذه الظواهر الثقافية مثل تجربة رؤية الوادي السحيق (Grand Canyon Experience)، أو تجربة السرير المزدوج (Double-Bed Experience) لدى توماس هاردي. من المهم أن نتأمل كم زارت نفوس محرومة في الماضي "الوادي السحيق" دون أن يعرفوا أنهم يمرّون بتجربة زيارته. ما نستهلكه الآن ليست الأشياء أو الحوداث، وإنما تجربتنا معها. ومثلما لا نحتاج أبداً إلى مغادرة سياراتنا، كذلك فإننا لا نحتاج إلى ترك جماجمنا. فالتجربة موجودة بالفعل، جاهزة كالبيتزا، وحقيقية بكل موضوعية مثل الصخرة، وكل ما نحتاج إليه هو استقبالها. كما لو أن هناك تجربة معلّقة في الهواء في انتظار الإنسان ليأتي ويحصل عليها. إن شلالات نياغارا، وقلعة دبلن، وسور الصين العظيم تقوم بوظيفة التجربة بالنسبة لنا، فهي تأتي جاهزة ومُفسَّرة، فتوفر علينا بالتالي كثيراً من الجهد المزعج. ما يهم هو ليس المكان نفسه وإنما عملية استهلاكه. إننا نشتري التجربة مثلما نشتري قميصاً لنا.

---

(1) See, for example, his essay 'The Storyteller', in Hannah Arendt (ed.), *Illuminations* (London, 1973).

جزء كبير مما نشتريه هو ليس التجربة المباشرة للمكان، وإنما (مثل القميص) حقيقة أننا سنكون قد حصلنا عليها، فنحن نختبر الحاضر في زمن المستقبل التام، وما يهم هو عملية خوضنا التجربة، التي تبعدنا عن الواقع مرتين. ما يهمنا حول هذا الحدث هو آثاره. ولَمَّا كان ما تشترك فيه كل هذه النقاط المجهزة هو حقيقة أنها تُختَبَر، فإنها تصبح، مثل السلع، قابلة للتبادل بشكل لا مبال. التجربة، التي كانت ذات مرة وسيلة لمقاومة شكل السلع الأساسية في كل خصوصياتها الغنية، هي الآن مجرد نوع آخر متفرع منها. فيمكن للكلمة التي تعني حدثاً ذي قيمة استثنائية أن ينتهي بها المطاف كمسوٍ عظيم. إذا أفقر شكل السلعة تجربتنا، فإن ما بعد الحداثة تسعى إلى إصلاح هذا العوز بتجربة تحولت إلى سلعة. وهكذا، فإن كلمة "تجربة" تتضاءل لتغدو دالاً فارغاً، كما هي الحال في الجملة: "أقوم بتجربة سلق بيضة"، إذ يمكن للكلمات "أقوم بتجربة" أن يُستغنى عنها من دون إحداث أي ضرر للمعنى. تفسح التجربة طريقاً للمعلومات التي يمكن التلاعب بها وقذفها جانباً كأنها منديل متسخ.

يرى المفكّرون ما بعد البنيويين مثل فوكو ودريدا وليوتار أن موت التجربة معروف على نحو أكثر شيوعاً باسم موت الإنسان. وهذا، بالنسبة لهم، زوال يُحتفى به بدلاً من الشعور بالحداد عليه، ذلك أن التقليد والتجربة ليسا مستودعين من مستودعات القيمة فحسب، بل هما أيضاً أداتا نقل للعنف والاضطهاد. إن فكرة الإنسان البشري "الكامل"، المليئة بأحاسيسه المخزّنة (التي ترعى مشاعره الجميلة مثل سرير من النباتات الغريبة، وتجمع تجاربه وكأنها تحف فنية كثيرة محببة لديه، تنتمي إلى شكل سابق من مجتمع الطبقة الوسطى - شكل يجري فيه الآن استبدال الرأسمالية المستهلَكة. وبناءً على هذا الرأي،

فإن انتهاء "التجربة" يعني أيضاً انتهاء البرجوازية الكلاسيكية ـ التي تكون من نوع الرجال والنساء الذين يبرزون في روايات بروست وتوماس مان، الذين أخذ مكانهم الآن حشدٌ من تجار أسهم البورصة عديمي الروح ووكلاء العقارات.

إن موت الإنسان، إذاً، هو في الحقيقة موت الإنسان البرجوازي، الذي كان بمنزلة مقاول خاص لتجربته. وبناءً على هذه الرؤية الأكثر تقليدية، كان يُنظَر إلى الذات بأنها بمنزلة ضريبة ضخمة مثل تلك المضافة على الويسكي، تُخمَّر فيها التجارب بهدوء إلى أن تصبح معتَّقة وناضجة. كان هذا، بطريقته الخاصة، نوعاً من الفتشية مثل تجربة غرفة الأسلحة لدى إرنست همنغواي. في طريقتها المتميزة، ترى التجربة الذات بأنها تابعة لتصوراتها الخاصة. ما كان يهم هو نوع من التأمل الداخلي الغني يكون الفعل العملي بالنسبة إليه ثانوياً جداً.

كانت الثقافة هو الاسم الذي أُطلِقَ على هذا التأمل الداخلي. وبوصفها فكرة، فقد اعتمدت على الشعور بالتلاحم والتوازن وتأكيد الذات والاستمرارية المتواصلة وتطور الذات المتناغم، وكذلك على الإيمان بالذات البشرية كونها مركز الواقع المسيطر. وبما أن نموذج الإنسان هذا افترض أن كل شيء في تجربة المرء معلَّق بشكل جوهري مع بعضه، وأن حياة المرء سردٌ مستمر بسلاسة، فإنه لا يفسح إلا مجالاً قليلاً للتنافر والتناقض. وأولئك الذين رأوا الحياة بهذه الطريقة كانوا يميلون إلى الرأي القائل إن التجربة كلها ذات قيمة، وهو بند من بنود الإيمان لا يتشارك فيه عموماً الأموات الآن.

إنه أيضاً نموذج التجربة التي يكمن وراءها قدر كبير من النقاش الحديث عن الشعر. يسأل النقاد: ما الذي يكون أكثر توحداً وتناغماً من القصيدة؟ أليس جزءاً من تعريف الشعر نفسه أن لا شيء على الإطلاق

يكون في غير مكانه، وأن الكلمة ليست خاملة أو زائدة عن الحاجة، وأن كل عنصر يتآمر مع العناصر الأخرى ليشكّل وحدة متكاملة؟ وهذه، بشكل عام، وجهة نظر الشعر المألوفة لدى عدد كبير من المعلِّقين، من كولريدج إلى أي. إي. ريتشاردز، ومن غوته إلى النقاد الأمريكيين الجدد. إن القصيدة ما هي إلا نسخة سرّية من دولة منظَّمة بشكل جيد، ولها، مثل المجتمع الهرمي، مستويات مهيمنة وثانوية. إنها مجتمع عضوي متكامل، أنموذجٌ للوحدة والتماسك. لذا فإنها أيضاً الصورة ذاتها للصنم، على الأقل بالنسبة لمثل هؤلاء المفكرين الذين يحطِّمون الأصنام مثل فرويد. إنها ردة فعل واضحة على حقيقة واقعة.

من المفترض أن يكون الشعر المكان الذي يمكن للكلمات أن تظهر فيه بالترتيب الذي نجده لها. يقول ت. س. إليوت في قصيدته **أربع رباعيات** ...

... وكل عبارة

وجملة صحيحة (حيث تجد كل كلمة موطنها،

وتأخذ مكانها لتدعم الكلمات الأخرى،

ولا تكون الكلمة خجولة ولا متفاخرة،

إذ تكون تجارة سهلة للقديم والجديد،

والكلمة المألوفة مضبوطة دون ابتذال،

والكلمة الرسمية دقيقة، لكنها ليست متحذلقة،

تناغم كامل يرقص مع بعضه)

كل عبارة وكل جملة هي نهاية وبداية،

وكل قصيدة هي نقش على ضريح ...

إذا كانت كلماتها محبوسة لدرجة لا يمكن زحزحتها من مكانها، فمن غير المدهش أن يكون للقصيدة جو مميت كأنها نقش على ضريح. فاللغة، والمعاني التي تحملها معها، تصبح كأنها أُقرِضَت جواً مقلقاً من القطعية، وكأنها ضرورة مشؤومة تقريباً. في حين أن الحقيقة هي أن أحد جوانب اللغة الأكثر لفتاً للنظر هو ليس الزلق والانزلاق فحسب، كما يلاحظ إليوت في مكان آخر من الرباعيات، بل عدم إمكانية التنبؤ بها، فلا يمكن لأي جزء منها أن يُستَنتَج بشكل صارم من أي جزء آخر. حتى لو نهضتُ من طاولة العشاء، وطرقتُ على كأسي بملعقتي وأعلنتُ "أيها السيدات و ..."، فإنه لا يتبع بالضرورة أن تكون كلمتي التالية هي "السادة". قد تكون دائماً كلمة "عشاق الموسيقا الصاخبة". هل الشعر، إذاً، طريقة لقمع هذه الإمكانات اللغوية؟ هل يشجعنا لنشعر أن ثمة طريقة معينة للنظر إلى العالم لا يمكن تغييرها؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل هو شكل من أشكال الأيديولوجيا بدلاً من يكون نقداً لها؟

من المهم أن الراديكاليين السياسيين مثل والتر بنيامين لم يتفجّعوا على انحلال التجربة فقط في عصر إعادة الإنتاج الميكانيكي. ولو كانت تلك هي القضية، فلن يكون بنيامين مميزاً عن سلالة طويلة من المحافظين الثقافيين من مارتن هايدغر وت. س. إليوت إلى ليو شتراوس وجورج شتاينر، الذين عدّوا الحداثة سرداً منحطاً لعلم منعزل أو أكثر من ذلك بقليل، وعدّوها أيضاً ديمقراطية مبتذلة وثقافة جماعية عقيمة. ليس من السهل أن نتصور هايدغر يلهو بجهاز آيبود، أو شتاينر يتصفَّح مخزناً لأفلام الفيديو. بل على العكس، كان الراديكاليون مثل بنيامين على علم بأن موت أشكال معينة من التجربة يعني إمكانية ولادة

تجارب أخرى[1]. إذا كان بإمكان التكنولوجيا الحديثة أن تكون قمعية، فبإمكانها أيضاً أن تكون تحررية. وإذا كان بإمكانها أن تضعف التجارب، فيمكنها أيضاً أن تزيد من إمكانية الوصول إليها. حتى تجربة زيارة شاطئ جاينت كوزواي[2] يمكن أن تساعد على تثقيفنا، في أي صيغة ممكنة. يمكن الجدل بأن التاريخ بوصفه تراثاً مفضل على عدم وجود تاريخ على الإطلاق. تتيح هذه التكنولوجيا الثقافية عالماً من الاحتمالات لا يمكن أن يتصورها أسلافنا. ويمكن فقط لوجهة نظر جدلية أن تُنصف ذلك، مثل وجهة النظر التي ترجِّح كفة مكاسب الحداثة مقابل خسائرها. وهذا معادٍ بالمثل لأتباع جيريمايا الثقافيين، الذين عدّوا الحضارة بأنها تسير نحو الانحدار منذ اختراع العجلة، وكذلك التقدميين الثقافيين اليقظين الذين رأوا أن الفضل في انتهاء مهنة الرسام رامبرانت يعود لحركة العين السريعة.

التقط الفنانون الطليعيون مثل المستقبليين والسُرياليين أنواعاً جديدة من الفن من سرعة التجربة الحديثة وسطحيتها وتدفقها وعشوائيتها وعدم انتظامها وتفتتها وتعدديتها. بدت شعرية جديدة كلياً ممكنة. سجّلت القصيدة الأكثر شهرة في القرن العشرين، قصيدة ت. س. إليوت **الأرض الخراب**، هذا النزف الهائل من التجربة الذي يأتي من الحياة الحضرية الحديثة، ولكنها نظرت إليها بأنها كارثة روحية. لم ينظر، في المقابل، شعراء مثل ماياكوفسكي وبريخت وبريتون إلى تفريغ الإنسان البشري بشيء من الرعب. ربما تثبت عملية إفراغه وتفكيكه أنها بداية لوضعها معاً

(1) See his essay 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in Arendt 1973.

(2) تجربة تشكيلِ أعمدة بازلتية موشورية الشكل في شمال إيرلندا على الساحل الشمالي لمقاطعة مويل. (المترجم)

مرة أخرى، ولكن بصورة أكثر فعالية هذه المرة. قال جورج برنارد شو إن تعلُّم المرء شيئاً يجعله يشعر دائماً في البداية بشيء يشبه فقدانه.

مع ذلك، فإن فقدان ذلك الشيء أيضاً هو بالتأكيد أمر لا شك فيه. جزء من غاية الشعر هو السعي لاستعادة هذا الشيء المفقود، ففي عالم من الوضوح الفوري فقدنا تجربة اللغة نفسها، وفقدان إحساسنا باللغة يعني فقدان الاتصال بقدر كبير من اللغة. أفسدت الاستخدامات البراغماتية الكثيرة التي نوظّف فيها كلامنا نضارته وخففت من قوته. ويمكن أن يسمح لنا الشعر، فضلاً عن أمور أخرى، أن نعيد له من جديد نكهته وذوقه. بدلاً من مجرّد السماح لنا باستهلاك الأشياء، فإنه يجبرنا على التصارع معها، وهذا ينطبق بشكل خاص على الشعر الحديث. إن الصعوبة المشهورة لهذه الكتابة لها صلة كبيرة بمعارضة القصيدة للانزلاق السهل جداً، بل إنها تدفعنا إلى ما سمّاه ت. س. إليوت "الصراع الذي لا يمكن تحمّله مع الكلمات والمعاني".

الشعر هو نوع من علم ظواهر اللغة، ونوع تكون فيه العلاقة بين الكلمة والمعنى (أو بين الدال والمدلول) أكثر ارتباطاً منها في الكلام اليومي. هناك عدة طرق مختلفة لتقول "اجلس"، ولكن هناك طريقة واحدة فقط لتقول "مشى الأرنب وهو يرتجف على العشب المتجمّد". الشعر هو لغة يكون فيها المدلول أو المعنى **عملية استدلال كاملة بحد ذاتها**. وبالتالي، فإنها لغة دائماً على مستوى ما تكون حول ذاتها. هناك شيء دائري أو مشير للذات حول أكثر القصائد التي يحبها عامّة الناس. فمعنى أية قصيدة هو أقل قابلية للاستخلاص من عملية استدلاله الإجمالية مقارنةً بمعنى الإشارة الموجودة في الطريق. لا يعني هذا أنه لا يمكنك أن تعطي ملخصاً لمضمون أية قصيدة، مثلما يكون بإمكانك أن تعطي كتيباً يدوياً عن طلاب أكاديمية الشرطة، ولكن من المرجَّح

دائماً أن تكون الخلاصة عن السابق أقل إخباراً أو إبلاغاً من خلاصة اللاحق. الشعر هو شيء يحدث لنا، وليس مجرد شيء يُقال لنا. يرتبط معنى كلماته ارتباطاً وثيقاً بالتجربة التي تعطيها هذه الكلمات.

هناك سمة مميزة أخرى للشعر. يُقَسَّم العصر الحديث باستمرار بين العقلانية الرصينة، ولكن الخالية من الحياة من جهة، وعدد من أشكال اللاعقلانية المغرية ولكن الخطيرة من جهة أخرى. غير أن الشعر يسدّ هذه الفجوة، فهو يتعامل، أكثر من أي خطاب آخر تقريباً، مع الفروق الدقيقة للمعنى، وبالتالي فإنه يدفع مستحقاته لقيمة المنطق والوعي اليقظ. وفي أفضل حالاته، فإنه نتاج الوعي البشري النقي للغاية، ولكنه يسعى خلف هذا التفاني في المعنى في سياق الأبعاد الأقل عقلانية أو وضوحاً لوجودنا، ما يسمح لإيقاعات حياتنا الخفية وصورها وبواعثها بالتحدث من خلال خطوطها المتموجة. هذا هو السبب في أنه النوع الأكثر اكتمالاً من اللغة البشرية التي يمكن للمرء أن يتصورها، على الرغم من المفارقة في أن ما تشكّله اللغة هو بالضبط عدم اكتمالها، فاللغة موجودة دائماً وبكثرة.

1.4 الخيال

يمكننا العودة أخيراً إلى مسألة الخيال، فالخيال هو أحد تلك المصطلحات مثل "المجتمع" أو "نيلسون مانديلا"، التي لا تحترم تقريباً إخضاعها للنقد. إنها تماماً حقيقة معتمَدة عالمياً مثل فكرة أن الشباب الذين قُتلوا كانوا يتميزون دائماً بفورتهم وحبهم للمرح مع جحافل الأصدقاء ولديهم حماس عاطفي إزاء الحياة. كل الناس يؤيدون الخيال، تماماً مثلما يقف الناس كلهم مع السلام والقضاء على الفقر. إن فكرة أن دراسة الأدب من المفترض أن تجعل الخيال أكثر نضجاً وديناميّة لهي فكرة متقدّمة في الغالب بوصفها سبباً حيوياً للقيام بها. ونحن بالتأكيد بحاجة إلى مثل هذه المسوّغات، لأن مشكلة الدراسات الأدبية، من

وجهة نظر أكاديمية، هي أن هذه المسوّغات ليست ببساطة سيئة بما يكفي لتؤهلها لتكون فرعاً أكاديمياً صادقاً. يعيش نقاد الأدب بحالة دائمة من الرهبة، خوفاً من أن يتعثر موظف بسيط يوماً ما في أحد مكاتب الحكومة وهو يقلِّب الوثائق بكسل، بالحقيقة المحرجة أنه يُدفَع لنا أجرٌ فعلاً مقابل قراءة القصائد والروايات. سيبدو هذا فاضحاً مثلما يُدفَع أجر لقاء حمامات الشمس أو ممارسة الجنس.

غير أن الأمر ليس فقط أنه يُدفَع لنا المال مقابل قراءة الكتب، بل وبفظاعة أكثر، يُدفَع لنا مقابل قراءة الكتب عن أناس لم يكونوا موجودين قط وعن حوادث لم تحدث قط. في الحياة اليومية، يُعرَف الحديث عن أناس وهميين كما لو أنهم كانوا حقيقيين باسم الذُّهان. ويُعرَف في الجامعات باسم النقد الأدبي. يعمل فيزيائيو الكم على كيانات قد لا تكون موجودة، وكذلك يفعل اللاهوتيون. هناك مناقشات بين علماء الاجتماع حول ما إذا كان بنك إنكلترا موجوداً بالمعنى نفسه الذي تعد فيه الأوراق النقدية موجودة، أم كان مجرد اسم خيالي لتجميع الناس والمكاتب والممارسات وخزائن الإيداع وهلم جرًّ. يؤمن علماء الرياضيات المهتمين بالتحوّل الأفلاطوني للعقل بأن الأرقام في الواقع موجودة إلى حد ما، في حين يراها غيرهم من علماء الرياضيات أنها لم تَعُد، في الواقع، موجودة أكثر من وجود اللون القرمزي. حتى علماء الآثار المستقلين، الذين يبحثون عن جزيرة أطلنطس المفقودة، أو علماء الفيزياء الفلكية الذين يتصورون أنه قد يكون هناك عدد لا نهائي من الأكوان، قد يسعون وراء شيء حقيقي.

غير أن نقاد الأدب لا يستطيعون جني مزايا مثل هذه الشكوك والالتباسات، فلا يمكن إنكار أنه لم يكن هناك أي شخص يدعى إيما ودهاوس أو إيما بوفاري ـ وأنه حتى لو كان هناك مثل هذا الشخص،

لأسباب أكثر تعقيداً من أن ندرسها هنا، لن يُحدث ذلك فرقاً لنوع الأشياء التي يقولها النقاد عنها. ليس لدى النقاد رضا يحصلوا عليه من العمل على الأشياء الموجودة فعلاً، مثل الكلاب المريضة أو تجاويف الأسنان، لذلك فإنهم يميلون لاقتلاع فضيلة من الضرورة ويدّعون أنها تعمل بجد في عالم متفوق كلياً، ألا وهو عالم الخيال. هذا يعني، على نحو غريب نوعاً ما، أن الأشياء التي لا وجود لها هي حتماً أغلى من تلك الموجودة، وهذا تعليق مدمر إلى حد ما بالنسبة لهذا الأخير، فأي نوع من العالم الذي يفضّل الإمكانية بلا شك على الواقعية؟

غير أن القيام بمثل هذه الادعاءات يجعلهم يميلون إلى الافتراض، مثل كل شخص تقريباً على هذا الكوكب، أن الخيال هو مَلَكة إيجابية بشكل لا لبس فيه، وهذا أمر أبعد ما يكون عن القضية. فمن جهة، ليست الإمكانية مُفضَّلة على الواقع دائماً وبشكل واضح وبصورة لا شك فيها، فالخيال قادر على تسليط الضوء على كل أنواع السيناريوهات المظلمة والمريضة، فضلاً عن عدد من السيناريوهات الطوباوية. إن الخيال مبجلٌ باعتباره واحداً من "أرقى" القدرات البشرية. مع ذلك، فإنه قريب أيضاً بصورة محرجة من الفنتازيا، الذي يُعَدُّ من أكثر الأشياء الطفولية والرجعية. يدرك جوناثان سويفت أن السمو والوحشية يقتربان من بعضهما في الشؤون الإنسانية.

يُشاد بالخيال في بعض الأحيان أيضاً، لأنه يُقدِّم لنا بشكل بديل التجارب التي نكون غير قادرين على الاستمتاع بها من مصدرها الأساسي. إذا كنتَ لا تستطيع شراء تذكرة طيران إلى كوالالمبور، فيمكنك دائماً قراءة كونراد وتخيُّل نفسك في جنوب شرق آسيا. وإذا كنتَ قد تزوجت بشكل رتيب لمدة أربعين سنة، فيمكنك دائماً أن تضع يديك بسرّية على نسخة من رسائل جيمس جويس. بناءً على هذا

الرأي، فإن الأدب نوع من التكملة لحياتنا الفقيرة التي لا يمكن تجنّبها، وهذا نوع من البديل الروحي الذي يوسّع قدراتنا إلى خارج نطاقها المقيَّد والعادي. من الصحيح أن تجربة كل شخص مقدَّر لها أن تكون محدودة، وأن الفن يمكنه أن يعززها بشكل مفيد. ولكن السبب الذي يجعل حياة الكثير من الناس فقيرة بصورة متخيلة هو إذاً سؤال يمكن تجاهله بسهولة. ومن المؤكد أنه ليس من قبيل المصادفة أن نظرية الخيال هذه كانت رائجة في سنوات المجتمع الصناعي المبكر، لَمّا كانت تجربة عدد كبير من الرجال والنساء مشوّشة تُضيِّقها الظروف اللاإنسانية.

ظهرت فكرة الخيال الحديثة أول مرة في المجتمع الإنكليزي لَمّا اتضح أن الحياة اليومية تخضع بشكل متزايد لأخلاقيات النزعة الفردية الأنانية. إذا كان كل ما يمكنني أن أعرفه حقاً هو انطباعاتي الحسية، فكيف لي أن أعرفك؟ ألسنا معزولين إلى الأبد عن بعضنا بجدران أجسادنا؟ إذا كان الأمر كذلك، فإنه سيبدو أن هناك حاجة لِمَلَكَة خاصة وبدهية من شأنها أن تسمح لي أن أُحلِّق إلى ما وراء حواسي، وأن أزرع نفسي في داخلك وأتعاطف مع مشاعرك. كانت هذه القدرة الرائعة معروفة أنها الخيال لدى بعض مفكّري القرن الثامن عشر. كان التعاطف البشري ممكناً فقط من خلال هذه القوة الهشة والملتوية والغامضة إلى حد ما، وكان الخيال شكلاً من أشكال التعويض عن عدم قدرتنا على التحمل الطبيعي لبعضنا بعضاً. لم نتمكن من تغيير تلك الصلابة العادية جداً، ولكن بإمكاننا دائماً التعويض عنها. لو كان بإمكاني أن أعرف ما يعنيه أن أكون أنت، فسوف أتوقف عن كوني وحشي جداً بالنسبة لك، أو أن آتي لمساعدتك حينما يعاملك الآخرون بطريقة سيئة.

وهكذا، وبناءً على هذا الرأي، فإن الوحشية مجرد انهيار للخيال، والعيب الوحيد في هذه العقيدة هو أنها كاذبة بشكل واضح. يعرف الساديون بالضبط كيف تشعر ضحاياهم، وهذا ما يدفعهم إلى المزيد من نوبات التعذيب الخيالية. حتى لو لم أكن سادياً، فإن معرفة كم تشعر بالبؤس لا يعني بالضرورة أنني سوف أتأثر وأفعل شيئاً حيال ذلك. وبصورة معاكسة، فإن الناس الذين يأتون لمساعدة الآخرين قد لا يكونون قادرين، إذا جاز التعبير، على التمييز بين اختلافات الأصوات على نحو متخيَّل، وغير قادرين على أن يعيدوا في أنفسهم خلق ـ بأية طريقة حية جداً ـ مشاعر أولئك الذين يساعدونهم، وحقيقة أنهم غير قادرين على القيام بذلك لا يُحدث فرقاً من الناحية الأخلاقية.

ليست أعمال الخيال حميدة بأية حال من الأحوال، فتنظيم إبادة جماعية يأخذ قسطاً وافراً من الخيال. يجب على لصوص البنوك أن يكونوا خياليين بشكل معقول حول إيجاد طريقة جيدة للهروب. وقد ينغمس القتلة الماهرون في رحلات لا توصف من التخيلات الوهمية. لقد تحقق كل اختراع قاتل تم تسجيله من خلال تصور إمكانات غير محققة. إذا تصدَّر وليم بليك قائمة الحالمين وكثيري الرؤى، فهكذا أيضاً كان بول بوت[1]. لا يوجد شيء خلاق في حد ذاته حول الخيال الذي يشنّ الحروب وكذلك مجلدات الشعر. إن الخيال، مثل الذاكرة، أمر لا غنى عنه في طريقة حياتنا اليومية: إننا لا ندوس بحذر

---

(1) بول بوت (Pol Pot): قائد سياسي كمبودي عاش بين عامي 1928 و1998. أطاحت حركته بالحكومة الكمبودية عام 1975. مات الناس من الجوع في ظل نظآمه وأعدم الكثيرين فوصل العدد إلى حوالي ثلاثة ملايين إنسان. (المترجم)

على مسار زلق دون أن يكون لدينا أدنى تصور في رؤوسنا كيف يمكن لنا أن نقابل هذه الكارثة[1]. لا شيء أكثر ألفةً من هـذه الملَكَـة النبيلـة. إنها ضرورية لبقائنا على قيد الحيـاة، ولكـن بعـض التـدريبات عليهـا ليست أكثـر إيجابيـة مـن بعـض أعمـال الـذاكرة. قـد تتطلـب دراسـة الأدب، إذاً، مبرراً أقوى نوعـاً مـا مـن هـذا النـداء الـذي نطلقـه إلى الخيال الوهمي. غير أننا، وقبل أن نسأل أنفسنا ما قد يكون هـذا، قـد نتوقف لنتساءل لماذا ينبغي أن يحتاج إلى مـبرر علـى الإطـلاق، أكثـر من الجنس أو حمامات الشمس.

حتى الآن، كنا نتحدث عن القصائد والشعر دون التوقف لتعريـف شروطنا. وقبل أن نذهب إلى أبعـد مـن ذلـك، إذاً، نحـن بحاجـة إلى معرفة ما إذا كان بوسعنا التوصل إلى تعريف عملي لما نتعامل معه.

---

(1) For further critical comments about the imagination, see Terry Eagleton, *The Idea of Culture* (Oxford, 1983, pp. 45- 6).

ما الشعر؟

2.1 الشعر والنثر

القصيدة هي بيان خيالي وأخلاقي وإبداعي من الناحية اللفظية، بحيث يكون المؤلف، بدلاً من الطابعة أو برنامج معالجة النصوص، هو الذي يقرر أين يجب أن تنتهي السطور. قد يبدو هذا التعريف الكئيب وغير الشعري إلى حد بعيد أنه أفضل ما يمكننا قوله، ولكن قبل أن نقوم بتشريحه قطعة قطعة، دعونا نلاحظ ما لا يقوله، بدلاً مما يقوله.

في البداية، إنه لا يشير إلى القافية أو الوزن أو الإيقاع أو الصور أو القراءة أو الرمزية وما إلى ذلك. وهذا لأن ثمة كثيراً من القصائد لا تستخدم هذه الأشياء، وكثيراً من النثر يستخدمها. يمكن للنثر أن يستخدم القوافي الداخلية، ويهاجم في كثير من الأحيان موارد الإيقاع والصور والرمزية والكلمة الموسيقية والصور البيانية واللغة الرفيعة، وما شابه ذلك. يُعَدُّ والاس ستيفنز إيقاعياً، ولكن يُعَدُّ كذلك مارسيل بروست. إن نثر فيرجينيا وولف مشحون من الناحية المجازية أكثر بكثير من شعر جون درايدن، ناهيك عن ذكر شعر غريغوري كورسو. وثمة لغة رفيعة من الناحية البلاغية في كتابات جوزيف كونراد أكثر منها في كتابات فيليب لاركن.

من الصحيح أن النثر لا يستخدم الوزن عادة، إذ يُعَدُّ الوزن عموماً، مثل نهاية القوافي، غريباً بالنسبة للشعر، ولكنه يكاد لا يُظهِرُ جوهره، إذ يمكن لكثير من القصائد أن تبقى قائمة بشكل جيد من دونها. نُترَك، إذاً، مع نهاية السطور، التي يقررها الشاعر نفسه. حتى هذا يُعَدُّ صحيحاً

فقط إلى حد ما: يمكن لنوع معين من الوزن أن يحدد أين يجب أن تنتهي السطور، ولكن الشاعر هو الذي يختار الوزن، على الأقل ضمن بعض القيود. كان من المتوقع عادةً للكتابة الدرامية حوالي عام 1600 أن تستخدم الشعر غير المقفى، في حين وجدت الكتابة الساخرة حوالي عام 1750 أن الثنائيات المقفاة ربما هي الشكل الأنسب.

قد لا تعبِّر دائماً نهايات الأبيات في الشعر عن المراد، ولكن يمكننا دائماً أن نجعلها تفعل ذلك. يمكنها حتى أن تكون بمنزلة نوع من الصورة، من النوع الذي يميزه ف. ر. ليفيس في هذه الأبيات من قصيدة جون كيتس "إلى الخريف":

وأحياناً مثل شخص حاصد فإنك تحتفظ

ثبِّت رأسك المحمَّل بأشياء كثيرة عبر الغدير ...

يلاحظ ليفيس أنه "حينما نمرُّ على تقطيع البيت من كلمة "يحتفظ" إلى "ثبِّت"، "نكون مجبرين على القيام، على نحو مماثل، بدور العربة الثابتة المنتصبة للشخص الحاصد وهي تدوس على حجر تلو الآخر"[(1)]. قد يجد القارئ التعليق مفهوماً بصدق، أو أنه مجرد نسخة أكثر دقة من نوع النقد الذي يدَّعي أنه يسمع قطع وطعن السيوف لبعض الوصف الشعري للمبارزة.

أما النثر، بصورة مناقضة، فهو نوع من الكتابة لا يهتم فيها الكاتب بنهاية الأبيات. إنها مسألة تقنية بحتة. على الرغم من ذلك، يكاد لا يكون هناك أداة يُعتقَد أنها "شعرية" لا تستغلها قطعة نثرية في مكان ما. قد يكون النثر غنائياً واستبطانياً يطفح بالمشاعر الحساسة، في حين قد يروي الشعر قصصاً عن حروب الأرض التي حدثت في أيرلندا في القرن التاسع عشر. وقد حان الوقت لتفكيك التمييز بين الاثنين.

---

(1) F. R. Leavis, *The Common Pursuit* (Harmondsworth, 1962), p. 17.

خذ، على سبيل المثال، هذه الأبيات الكارهة للنساء بمرارة، التي كتبها د. هـ. لورانس:

المشاعر التي لا أشعر بها، ليست لدي.
المشاعر التي لا أشعر بها، لن أقول إنها لدي.
المشاعر التي تقولين إنها لديك، ليست لديك.
المشاعر التي تريدين منا نحن الاثنين أن نشعر بها، ليست لدى أي منا.
المشاعر التي يجب على الناس أن تكون لديهم، ليست لديهم أبداً.
إذا قال الناس إن لديهم مشاعر، قد تكون على يقين من أنها ليست لديهم.
إذاً إذا أردتِ أياً منا أن يشعر بأي شيء على الإطلاق،
فمن الأفضل لكِ أن تتخلي عن فكرة المشاعر تماماً.
("إلى النساء، بقدر ما يتعلق الأمر بي")

ما الذي يجعل هذه الأبيات قصيدة؟ إنها بالتأكيد ليست نوعية اللغة التي نرى بأنها نثرية بقوة. إن المقطع بسيط ولكنه جيد في لغته كما هو كذلك في مواقفه. ليس للقصيدة قافية (ما لم نَعُدّ تكرار كلمة "لدى" أنها قافية)، أو تستخدم الوزن (إنها مكتوبة بما يسمى الشعر الحر). كما إنها تتجنَّب الرمزية، والكلام المجازي، والغموض، والاستعارة، والدلالة الموحية وما إلى ذلك. وبدلاً من استكشافها لحالات معقدة من الشعور، ترفض بغضب المشروع بأكمله. ولكنها، مع ذلك، تتلاعب بالإيقاع والتكرار لتعطي وجهة نظرها. ينطوي إنشاء هذا النمط الإيقاعي على الانتباه لنهايات الأبيات، فلو كانت الأبيات متشابكة مع بعضها مثل النثر، فإن هذا

الإيقاع المتناغم والحيوي، الذي يشبه شخصاً يضرب بقبضة يده على طاولة، قد يضيع أيضاً. لذا، فإن تأليف المقطع بصيغة قصيدة له مغزى، ذلك أن تفسيمها بهذه الصورة على الصفحة يريح تماماً التأثير الحاد والتناغمي للأبيات التي يبدو أن كل بيت منها ينتهي بسلسلة من الضربات الغاضبة. يحصل التوازي بالطريقة نفسها بين هذه الأبيات، إذ ينسج كل بيت تبايناً عن البيت الذي يسبقه. وهذا المعنى من التكرار الميكانيكي يلتقط شيئاً من حالة المتحدّث الناضجة عاطفياً، فضلاً عن حدة الطبع الجنسي لديه.

يلعب التكرار أيضاً دوراً رئيساً في تأثير آخر من تأثيرات القصيدة، وهو أنه على الرغم من خاصيتها المتشائمة، إلا أنها مضحكة إلى حد ما، فصراحتها المباشرة، ورفضها العنيد للتحديد أو التفصيل، تجعلنا نبتسم، كما نبتسم في وجه شخص ما بلا مبالاة كأننا نقايض قمحه بكرسي من كراسي الملكة آن. هناك شيء سار بسخط حول استقامة القصيدة ومباشرتها تسمح لنا بالاستمتاع براحة سريعة من تعقيدات الشعور الصارمة. إنه هذا النوع من الصراحة المتوحشة التي قد نميل إلى البحث عنها في أنفسنا لو أننا لم نكن متحضرين بصورة مخيفة. إن الأبيات غير دقيقة بشكل عجيب. في الواقع، حقيقة أن المقطع فكاهي ومشمئز في الوقت نفسه هو جزء من تأثيره العاطفي الغريب، فلو أنه كان جاداً بإفراط في صرفه الوحشي للمشاعر الجميلة لكان هناك إحساس بأنه يرفع من قدر نفسه أيضاً، أو أنه يدرك غضبه على الأقل بشيء من السخرية. إن اللازمة التأكيدية "ليس لدي" ، "ليس لديكم" ، "ليس لدينا"، "ولا واحد منا لديه" هي نوع من الطرافة غير المتقنة. لديها جو من اللغز الهزلي حولها. يُظهِرُ هذا التلاعب بالكلمات الشاعر على أنه منعزلاً قليلاً عن غضبه.

لا شك أنه يجب أن تكون هناك وقفة مشوقة وقصيرة في منتصف كل بيت بعد أول كلمة وهي "لدي"، كما هي الحال مع الفكاهة التي أطلقناها عن أن الأبيات التي على وشك أن تقدم لكمة أو ضربة. (في الشعر الإنكليزي، خلافاً لبعض الأنواع الأخرى، يمكن أن تأتي الوقفة في أي مكان في البيت الشعري). بهذا المعنى، فإن كل بيت هو دراما ثانوية، تسحب البساط بقوة من تحت قدم أي شخص يتكلم معه المتحدث. يمكن للمرء أن يتخيل صوت الشخص الذي يتحدث وهو يرتفع بشكل موحي وهو يقول "المشاعر التي تقول إنها لديك" ليتحطم من ثَمَّ بشكل سخيف بالتفاهة الواقعية للكلمات "ليس لديك". إنه ليس ذلك النوع من المقاطع الذي يمكنك أن تقرأه بصوت عال وبنجاح كبير في الإنكليزية الرسمية الصحيحة. هناك الكثير حول اللغة التي تشير إلى كلام لورانس الريفي.

يمكن للمرء أن يرى لماذا يناسب القصيدة أن تكون في شكل شعري. إنها شعر أيضاً، لأنها تصريح أو بيان "أخلاقي"، وهي فكرة سنقوم بدراستها بعد قليل. إن تسميتها قصيدة، وهو عنوان أكسبه المؤلف لها ببساطة عن طريق تنظيم كلماته على الصفحة بهذه الطريقة، تشير أيضاً إلى أن لها تأثيراً يتجاوز المؤلف نفسه وشريكه، أو بغض النظر عمن يكون المخاطَب. وسندرس هذه الفكرة بعد قليل أيضاً. مع ذلك، ليس بين الأبيات كثير من القواسم المشتركة مع الصورة النمطية المعتادة للشعر التي يمكنها الحصول عليها. وإلى هذا الحد، يعكس شكلها مضمونها. تأتي طريقة الأبيات الفظّة مع الشعور المألوف الواعي لذاته من خلال لغتها الحسابية غير الفنية، ومع معناها المتمثل بالحالة الفورية الخشنة.

2.2 الشعر والأخلاق

تفـرض كلمـة "أخلاقـي" عـادةً مـشكلة، علـى الأقـل في الثقافـات الأنجلوسكسونية. تشير هذه الكلمة إلى شيفرات ومحظـورات، وإلى نقـد قاسٍ وقاتم وسلوك متحضر، كما تشير إلى تمييـزات صـارمة بـين الخطـأ والصواب. فكرة الأخلاق الصرامة هـي الـتي ألهمـت الفيلـسوف برترانـد راسل لملاحظة أن الوصايا العشر يجب أن تأتي مـع التعليـق الـذي نجـده أحياناً على أوراق الامتحان المؤلفة من عشرة أسئلة: "ستة فقط بحاجة إلى إجابة". إذا كان الشعر يتمحور حول المتعة، فقد تبدو الأخـلاق عكـسها. في الواقع، إن الأخلاق بمعناها التقليدي، قبل أن يـضع أنـصار الواجـب والالتزام أيديهم عليها، هي دراسة كيفية العيش بأكبر متعـة ممكنـة. تـشير كلمة "أخلاقي" في الـسياق الحـالي إلى نظـرة نوعيـة أو تقويميـة للـسلوك البشري والتجربة. لا تشمل اللغة الأخلاقية فقـط مـصطلحات مثـل جيـد وسيء، أو خطأ وصواب: بل إن كلماتها تمتد إلى صـفات مثـل "متـهور" و"رفيع التهذيب" و"هادئ" و"ساخر" و"مفعم بالحيوية" و"مـرن" و"حنـون" و"لا مبال" و"لاذع". كل هذه المصطلحات أخلاقية مثل مصطلح "ورع" أو "مبيد للجماعة". ترتبط الأخلاق بالسلوك، ولـيس فقـط بالـسلوك الخيِّـر. تشمل الأحكام الأخلاقية تصريحات مثل "كانت احتجاجاتها مثيرة للقلـق أكثر من كونها تعيد الطمأنينة"، وتصريحات أيـضاً مثـل "يجـب أن يقتلـع أحدهم عيني هذا الشرير". إن مفـردات النقـد هـي في معظمهـا مفـردات أخلاقية، مع مزيج من المصطلحات التقنية أو الجمالية.

لا تتناقض كلمـة "أخلاقـي"، في هـذا الاسـتخدام التقليـدي، مـع كلمة "غير أخلاقي"، وإنما مع مصطلحات مثل "تاريخي"، و"علمي"، و"جمالي"، و"فلسفي" وهلم جراً. وهـذه الكلمـة لا تـشير إلى مجـال مميز من التجربة الإنسانية، وإنما إلى كل تلك التجربة كما يُنظَـر إليهـا من زاوية معينة. قد يكون علمـاء الفيزيولوجيـا، علـى سـبيل المثـال،

مهتمين بتقلصات العضلات التي جعلت ذراعي ترتفع في الهواء؛ وقد يكون العلماء السياسيون مهتمين بعدد الأشخاص الآخرين الذين كانوا يصوّتون لصالحي؛ وقد يكون الجماليون مهتمين بالطريقة التي جعلت هذه الحركة المفاجئة تسلّط الضوء على كُم سترتي المنقّط واللامع؛ وقد يكون الفلاسفة مهتمين بكيفية كون ذراعي حرة الحركة، لكن الشخص الأخلاقي مهتم بالقيم التي تلهم قراري، ونهايات البشر الذي كان قراري يهدف إلى خدمتها، وإلى أي مدى يمكن أن يعزز ذلك رفاهية الإنسان وما شابه ذلك. نحن جميعاً أخلاقيين إلى حد ما. والفنانون، الذين يتعاملون بالضرورة مع القيم والخصائص، هم بلا شك أكثر أخلاقاً من معظم الفنانين الآخرين.

القصائد، إذاً، هي تصريحات أخلاقية، لا لأنها تطلق أحكاماً صارمة وفقاً لدستور ما، ولكن لأنها تتعامل مع قيم إنسانية ومعانٍ وأهداف. لذا، قد تكون هناك كلمة أخرى تعاكس كلمة "أخلاقي" هنا وهي "تجريبي". إن بيان مثل "وقفتْ أمام باب الكاتدرائية الكبير والمنحوت، وانحنى رأسها" واقعي أو تجريبي، في حين أن بيان مثل "وقفت أمام باب الكاتدرائية الكبير والمنحوت، وانحنى رأسها بحزن" هو بيان أخلاقي. وبيت مثل "ركبتُ دراجتي متجهاً إلى البلدة" ليس تماماً قصيدة بعد، على الرغم من أنه من الناحية التقنية رباعي التفعيلة من نمط اليامب. لذا، يمكنني أن أضيف بيتاً ثان: "وركضت نحوها مثل بحّار قصير الأرجل". هذا واعد أكثر، لأنه لدينا الآن بيت آخر رباعي التفعيلة من نمط اليامب، بقافية وجناس، ولكن ما لدينا حتى الآن وصفي بصورة بحتة: إنه لا يعطينا أية فكرة أخلاقية، لذلك قد أضيف:

يسقط الموت مثل برق من السماء.

لا شيء صغير جداً يهرب من عين الموت.

بالتالي، لدينا الآن قصيدة، وإن كانت بائسة جداً.

تشمل كل أعمال الأدب تقريباً افتراضات واقعية، ولكن جزءاً مما يجعلها أعمالاً أدبية هو أن هذه الافتراضات غير موجودة لذاتها، على غرار تصريحات مثل "الزم اليسار" على الطرق الإنكليزية. يمكن أن تُستخدَم دائماً تصريحات واقعية من هذا القبيل لتأثيرات غير واقعية، كما يحدث في الرمز والاستعارة. يمكن أن تكون لعبارة "الزم اليسار" دلالات سياسية وتجريبية. هناك الآن أرشيف هائل من القصائد التي تستغل علامة مترو أنفاق لندن "انتبه للفجوة" لتأثير رمزي. في هذه الحالات، يرتبط معنيان، ألا وهما المعنى التجريبي و"الأخلاقي"، ليصبحا كياناً واحداً، ولكن قد تظهر التصريحات الواقعية أو التجريبية، على نحو غير متوقع، في الأعمال الأدبية، لأنها تلعب دوراً في تصميمها الأخلاقي العام. قد يحتاج بلزاك إلى إعطائنا كمية معينة من المعلومات عن الصرف الصحي في باريس، على سبيل المثال، ببساطة لتعزيز حبكته. هذه الحقائق ليست موجودة ببساطة لتعطينا معلومات، أكثر مما تعطيه جملة "أنت وغد قبيح المظهر". لهذا السبب، ليس من المهم جداً إن حصل الشعراء (خلافاً لجرّاحي الدماغ أو مهندسي الطيران) على حقائق خاطئة.

مع ذلك، إن حصول المرء على حقائق خاطئة جداً يمكن أن يُحدث فرقاً "أخلاقياً". لم يتمكن صموئيل جونسون، على سبيل المثال، من الاستمتاع بقطعة من الأدب كان يعتقد بأنها غير أخلاقية، لكنه لم يتمكّن أيضاً من الاستمتاع بقطعة من الأدب بدت له غير صحيحة بمعنى من المعاني الواضحة. هذا هو السبب في أنه يتذمر حينما يتحدث ملتون في قصيدته ليسيداس عن ليسيداس (وهو الشاعر إدوارد كينغ) وعن نفسه بأنهما "ذهبا بعيداً، وكلاهما سمعا معاً / في أي وقت تطلق ذبابة البوق صوتها الخانق، / تكسو

قطعاننا بقطرات الندى العذبة في الليل ...". يعلق جونسون بغضب في كتابه **حياة الشعراء** أننا نعرف جيداً تماماً أن الرجلين لم يفعلا شيئاً من هذا النوع. في الواقع، لا يكاد يعرفان بعضهما بعضاً. والقرّاء اليوم هم أكثر استعداداً لمنح ميلتون مكاناً من الترخيص الشعري، ولكن هذا لا يعني أننا سوف نتحمَّل بشكل ودِّي أي أخطاء واقعية قديمة في شعرنا. يمكن أن يضعف استمتاعنا بالأعمال الأدبية إذا ارتكبت هذه الأعمال أخطاء تجريبية خطيرة. إذا ظهر الشاعر حقاً أنه يعتقد أن أبراهام لينكولن كان امرأة من قبيلة الطوارق، أو أن مدينة ستوكهولم غرقت دون أن تترك أثراً لها في القرن الخامس قبل الميلاد، فربما نكون أقل افتتاناً بأي من النهايات البلاغية التي تم حشد هذه الوقائع لخدمتها.

ومثال مناسب على ذلك هو بيت من الشعر كتبه ديلان توماس عن امرأة ميتة: "ماتت قبضة وجهها وهي مطبقة بإحكام على ألم مستدير". على الرغم من كل جرأتها المجازية والطموحة، يأتي هذا السطر مفككاً، لأن من الواضح أن الآلام غير مستديرة. تصبح الصورة صحيحة فقط إذا التزمنا بطريقة من الطرق التي يكون فيها العالم الذي نعرفه مزيفاً. نتيجة لذلك، فإن بيت الشعر غريب أكثر من كونه واضحاً. على الرغم من أن المعنى الذي يرمي إليه جسدي وقاس، إلا أنه يتم تصوره في الرأس بدلاً من الأحشاء. إنه هذا النوع من الغرور الذي يمكن أن يحدث لك بعد ليلة صعبة في القرية، ليلة قد تكتب فيها بحماس الساعة الثانية صباحاً، ولكن كتابة ذلك على الورق في ضوء النهار الهادئ وطرحه للجمهور يخون فكرة أنك فقدت محاكمتك العقلية. هذا لا يعني أنه في أثناء قراءة الأعمال الأدبية لا نقبل أحياناً وبصورة

مؤقتة افتراضات أو فرضيات لن نتقبلها بسهولة في حياتنا الواقعيـة. هذا ما يُعرف بتعليق عدم الإيمان، ولكن هناك حدود لعدم إيماننـا مثلما هناك حدود لإيماننا.

ليس مـن الـسهل دائمـاً أن نرسـم خطـاً فاصـلاً بـين التـصريحات الأخلاقية والتجريبية. يصرُّ بعـض الفلاسـفة الأخلاقـيين، المعـروفين بالواقعيين، على أن التصريحات الأخلاقية تصف طبيعة القـضية بقـدر ما تصفه التصريحات التجريبية أو العلمية. وبناءً على هذه النظريـة، إن قولك "أنت متملق كريه" يعني أن تعطي تفسيراً دقيقاً تماماً من الناحيـة الواقعية مثل قولك "أنت خمسة أقدام وسبعة إنشات". إنها ليست فقـط طريقة لوصف مشاعري تجاهك، أو توصية لطريقة التـصرف نحـوك، كما تعتقد بعض النظريات الأخلاقية الأخرى. يمكن العثـور في الأدب على عدم وضـوح مماثـل، أخلاقـي وتجـريبي. هنـاك مقتطفـات مـن الكتابة مثل المجلدات الستة للكاتب لوكريـشوس بعنـوان **دي ريـروم ناتورا**، وهو أطروحة علمية ظهرت مبكراً، أو عمل فيرجيل المعروف باسم **جورجيكس**، وهو نوع مـن الـدليل الزراعـي. مـن الـصحيح أن **جورجيكس** عمل "أخلاقـي" أيـضاً، كونـه مـديحاً لإيطاليـا الموحَّـدة سياسياً، التي تعتزم تعزيز بعض القيم الرومانيـة المحافظـة، ولكـن تم تخصيص مساحات كبيرة منه لمثل هذه المسائل غير الشعرية علـى مـا يبدو مثـل تربيـة النحـل وتربيـة الماشـية. في الواقـع، إن التمييـز بـين الأخلاقي والتجريبي، من العصور القديمة إلى عصر التنوير، هو تمييز أقل صرامة مما هو عليه عموماً بالنسبة لنا. يمكن أن يشمل أدب القـرن الثامن عشر أعمال العلم والتاريخ والفلسفة.

2.3 الشعر والخيال

إن التمييز بين التجريبي والأخلاقي لا يشبه الفرق بين الواقع والخيال، فهناك كثير من التصريحات الأخلاقية، مثل "بعض أفراد الأسرة الملكية هم أفراد غير متمدنين وحمقى ولديهم ذكاء متدني بشكل ملحوظ"، وهذه التصريحات ليست خيالية ـ لا لأنها صحيحة فحسب، بل لأنها تنتمي إلى العالم الحقيقي بدلاً من عالم القصائد والروايات. لا تعالج القصيدة فقط الحقائق الأخلاقية، بل تتعامل مع هذه الحقائق بطريقة خيالية نوعاً ما. ما الذي نعنيه بذلك؟

دعونا نعيد النظر في قصيدة لورانس. ثمة شيء واحد نعنيه بتسميتها قصيدة وهو أننا لا نفهم ببساطة أنها تدور حول وضع واقعي، كالوضع، على سبيل المثال، بين لورانس وشريكه. وقد لا يكون للورانس شريك على الإطلاق، وهذا لن يُحدث فرقاً للقصيدة. لا تملك القصيدة الحالة نفسها كمقتطف من رسالة كتبها لورانس لزوجته، حتى لو كانت، في الواقع، مثل هذا النص. يمكن أن يكون الأمر أن لورانس اقتبس مقطعاً من رسالة كتبها لزوجته وأعاد تنظيمها على الصفحة بهذه الطريقة، ولكن بقيامه بذلك غيَّرَ حالته من خلال دعوة نوع مختلف من "الفهم" عند القارئ. من خلال تقطيع الأبيات على الصفحة، ومن خلال استخدام الإيقاع والتكرار على نحو فظيع كما يفعل، كان لورانس يتوقع من القارئ أن يربط في ذهنه كلمات القصيدة بطريقة مختلفة عن الطريقة التي نقرأ فيها رسالة. يشير الشكل المنحوت للأبيات على الصفحة إلى ما يمكن عدّه تفسيراً مناسباً لهذه الأبيات. ويعلن الشكل، على سبيل المثال، أن هذا النوع من الجنس الأدبي حيث نجد أن ما يجب عدّه في المقام الأول هي الحقيقة الأخلاقية وليست الحقيقة الواقعية. ووفقاً لهذا المعنى، فإنها

تختلف عن تقرير الطقس، أو التعليمات الموجودة على علبة الحساء. من المفترض أن نفهم الشعر في المقام الأول ليس أنه يسلّط الضوء على زواجِ المؤلف فحسب، فهي علاقة قد تهمّنا قليلاً كما تبدو أنها تهمّه قليلاً، بل تسلّط الضوء على مشاعر الإنسان والعلاقات بشكل عام. وهذا مثال على حقيقة أن ما يعنيه القول يعتمد قليلاً جداً على نوع القراءة التي يتنبأ بها.

إن عملية خلق "الخيال"، إذاً، تعني فصل القطعة المكتوبة عن سياقها الفوري والتجريبي ووضعها في نطاق أوسع؛ فتسمية شيء ما قصيدة يعني أن نضعها في خدمة عموم الناس، خلافاً لما يفعله المرء مع قائمة الغسيل التي يكتبها. إن عملية كتابة القصيدة بحد ذاتها، مهما كانت موادها خاصة جداً، عملية "أخلاقية"، لأنها تلمِّح إلى شعور معين من التكافل، وهذا لا يعني انتظاماً معيناً لهذه العملية. وبترتيبها ببساطة كما هي على الصفحة، فإنها تقدِّم معنىً من المحتمل أن يكون قابلاً للمشاركة. ولأنها انفصلت عن سياقها الأصلي، أو لأن هذا الوضع كان وهمياً، فلا يمكن أن يُحدَّد معنى القصيدة بدقة من خلاله. يمكنني أن أكون متأكداً مما تشير إليه عبارة "ابق بعيداً عن حافة فوهة البركان" حين أكون واقفاً على قمة جبل يسمى إيتنا، لكن القصيدة لا تأتي كاملة بسياق جاهز لتجعل كلماتها ذات معنى، بل علينا إحالة هذا السياق إليها، وهناك دائماً مخزون من الإمكانات المختلفة هنا. هذا لا يعني أن القصائد يمكن أن تعني أي شيء نريده منها. يمكن أن تعني عبارة "ويبرر طرق الله للرجال" "وأصلح ثقب عجلتي بعلكة"، على الأقل ليست كما تشكلت اللغة الإنكليزية في الوقت الحاضر. (على الرغم من أنه لا يوجد أي سبب من حيث المبدأ لِمَ لا يمكن لكلمة "علكة" أن تعني "رجال". ربما قد تعني ذلك

في لغة من اللغات الأفريقية، أو ربما تكون لغة عامية لكلمة "رجال" في مصطلح لا يُعرف كثيراً في اللغة الإنكليزية. في لهجة إنكليزية من لهجات الشمال، نجد أن كلمة "علكة" (gum) هي تعبير عن "الله"، كما هي الحال في قولنا "By gum" أي بحق الله).

بالتالي، إننا لا نتحدث عن كلمات دون قيود أو ضوابط، ولكن القول إن قصائد انفصلت عن سياقاتها الأصلية يعني القول إن الغموض بطريقة أو بأخرى مبنيٌ فيها، لأنها حرة عائمة أكثر من تطبيقات التخطيط للحصول على إذن، على سبيل المثال. القصيدة هي تصريح أُصدِرَ لعالم الجمهور لنفهم منه ما يمكننا فهمه. إنها قطعة من الكتابة لا يمكن أن يكون لها، بحكم تعريفها، معنى واحد فحسب، بل يمكن أن تعني أيٍ شيء يمكننا تفسيره بشكل معقول، على الرغم من الكثيرِ الذي نعلِّقه على كلمة "بشكل معقول". ينطبق هذا الأمر على الكتابة كلها إلى حد ما، سواء كانت "خيالية" أم لا. الكتابة هي مجرد لغة يمكن أن تعمل بشكل جيد تماماً في ظل الغياب الجسدي لمؤلفها خلافاً لحديث الوسادة الحميم قبل النوم. يمكن نقلها من سياق إلى آخر، لكن هذا الأمر أكثر وضوحاً في حالة الكتابة الخيالية، إذ لا يكون هناك سياق مادي فعلي لنتحقق منه مقابله. حتى لو كانت قصيدة ما تتعلق بحدث فعلي مثل حفلة الشاي في بوسطن، فحقيقة أن لديها مثل هذه العلاقة غير المباشرة مع الحقيقة التجريبية لا زالت تعني أنه لا يمكن ببساطة فحصها مقابلها. الشعر هو لغة تحاول أن تدل على شيء في غياب التلميحات والقيود المادية.

لذا، فإن القصيدة هي نوع من الكتابة يمكن لها أن تعمل بشكل جيد تماماً في غياب القارئ أو المخاطَب. ليس في غياب **أي** مخاطَب (فلا يوجد قصائد غير مقروءة)، وإنما في غياب مخاطَب محدد، مثل

غياب سبّاك المرء الشخصي أو شريك الجنس. قد يكتب شاعر ما أبيات شعر مخصصة لقارئ معين، مثل كاثرين العظيمة أو رينغو ستار، ولكن تسميتها قصيدة يعني أنها يجب أن تكون مفهومة من حيث المبدأ لشخص آخر أيضاً. وإن لم تكن القصيدة مفهومة لشخص آخر بشكل محتمل، فلن يكون لها معنى بالنسبة للشاعر أيضاً. يمكنك أن تكتب بلغة خاصة معروفة فقط لنفسك، ولكن قيامك بترميز وفك تشفير تجربتك بهذه الطريقة، وأن يكون لديك في الواقع فهم لمفاهيم "الترميز" و "فك التشفير" في المقام الأول، فإنك بحاجة بالفعل إلى لغة تعلمتها من الآخرين وشاركتهم بها، ومن ثَمَّ يمكنهم من حيث المبدأ أن يفكوا تشفير ما كتبته.

ثمة قصائد كثيرة ليس لها في الواقع سياق أصلي، إذ إن التجارب التي تصورها هذه القصائد خيالية تماماً. لم يكن هناك موقف حقيقي في المقام الأول. ليس لدينا أية فكرة عما إذا كان شكسبير يُنزِلُ لعنات مخيفة على بناته الخائنات وهن عاريات وفي حالة جنون على المسرح، ومن وجهة نظر نقدية لا يهم ما إذا كان فعل ذلك أم لا. ليست التجربة التي تكمن "وراء" مسرحية لير ما تهمنا، وإنما التجربة التي **هي** المسرحية نفسها. لاحظ ت. س. إليوت ذات مرة أن الشاعر الحقيقي هو الذي كتب عن تجارب قبل أن تحدث له.[1] على أية حال، لا تسجل كل القصائد "التجارب". ما "التجربة" التي تعكسها **الإلياذة** لهوميروس أو **مقال عن النقد** لألكسندر بوب؟

مع ذلك، هذا ليس تماماً ما نعنيه بتسميتنا لهذه الأعمال بالخيالية، فكلمة "خيالية" لا تعني بشكل أساسي "مُتخيَّلة". وفيما يتعلق بعملية

(1) Quoted in John Haffenden, *William Empson: Vol. 1: Among the Mandarins* (Oxford, 2005), p. 112.

التخيل، لا يهم حقاً ما إذا كانت التجربة المعنية قد حدثت بالفعل أم لا. وحتى لو اكتشفنا أن هناك يتيم فيكتوري في الحياة الواقعية يدعى أوليفر تويست، فإنه لن يُحدث ذلك فرقاً إزاء "فهمنا" للعمل الذي يظهر فيه. بعض التجارب المسجَّلة في روايات شارلوت برونتي حدثت للكاتبة فعلاً، وبعضها لم يحدث، ولكننا لسنا بحاجة إلى معرفة أي منها حدث وأي منها لم يحدث لنستجيب لكتاباتها. يمكن للقارئ الذي يتم تحدّيه تاريخياً أن يستمتع برواية **الحرب والسلام** من دون أن يعرف أن نابليون كان في الواقع موجوداً.

إذا كان "الخيال" و "التخيل" ليسا الشيء نفسه، فإن سبب ذلك ربما هو أن ليست كل التجارب المتخيَّلة هي خيال (أو هلوسات، على سبيل المثال)، ولكن أيضاً بسبب أنك قادر على "خلق خيال" لقطعة من الكتابة كانت في الأصل مقصودة كواقع. عادةً ما تكون الملاحظات التي نكتبها لبائع الحليب موجزة، وموجّهة مباشرة إلى صلب الموضوع، ومكتوبة بأسلوب عادي ومقتصد، ولكن هذا لا يمنع بائع الحليب ـ الذي يميل إلى الشعر ـ من ملاحظة أن عبارة "عبوتين من الحليب المقشود، وعلبتين من الحليب شبه المقشود، وواحدة كاملة الدسم" هي خماسية التفعيلة من نمط اليامب. إن معنى التصريح محدد إلى حد ما بنوع الاستجابة الذي يتوقعه، ولكن هذا لا يضمن أنها سوف تحصل على هذا النوع من الاستجابة. يمكننا أن نقرأ الروايات بشكل غير خيالي، كما هي الحال حينما أكون مقتنعاً أن رواية **الجريمة والعقاب** هي رسالة سرية عن الحالة غير الصحية التي تعاني منها قدمي والموجّهة لي وحدي. أو يمكننا أن نقرأ الخطاب الواقعي بشكل خيالي، كما هي الحال لَمّا نقرأ تقرير الأرصاد الجوية لنحفز في أنفسنا شعوراً سامياً من اتساع السماء والقوى العظمى للطبيعة.

ثمة نوع آخر من الأمثلة يمكن العثور عليها في قصيدة ألان براونجون "الحس السليم":

عامل زراعي، لديه
زوجة وأربعة أطفال، يتلقى عشرين جنيهاً في الأسبوع.
يشتري طعامه بثلاثة أرباع، ويتناول أفراد الأسرة
ثلاث وجبات يومياً.
فما يكلف كل شخص في كل وجبة؟
من كتاب بيتمان للعمليات الحسابية البديهية، 1917

يُدفَع لبستاني مبلغ أربعة وعشرين جنيهاً في الأسبوع،
وتم تغريمه بالثلث إذا جاء إلى العمل متأخراً.
في نهاية الأسبوع السادس والعشرين تلقّى
مبلغ ثلاثين جنيهاً ونصف وثلاثة سنتات. فكم تأخّر عن عمله؟
من كتاب بيتمان للعمليات الحسابية البديهية، 1917

... يعطي الجدول الموضّح أدناه عدد
الفقراء في المملكة المتحدة،
والتكلفة الإجمالية لإغاثة الفقراء.
ابحث عن متوسط عدد الفقراء في كل عشرة آلاف شخص.
من كتاب بيتمان للعمليات الحسابية البديهية، 1917

من أصل جيش مؤلف من 28000 رجل،
قُتِلَ 15% و 25% جرحى. احسب
كم عدد الرجال الذين تُركوا ليقاتلوا؟
من كتاب بيتمان للعمليات الحسابية البديهية، 1917

يبدو أن القصيدة لا تستهدف في المقام الأول أولئك الذين يهتمون بتاريخ الكتب الحسابية، بل إنها تلقي بعض الضوء على ما يُعَدّ في أوقات مختلفة حساً بديهياً، وهي مسألة أخلاقية بدلاً من تجريبية، وهذا هو نوع الأشياء التي تتعامل معها القصائد. تظهر الرياضيات ـ وهي من المفترض أكثر اللغات البشرية نزاهةً ـ أنها متشابكة مع الافتراضات الأيديولوجية. لماذا يجب على المرء أن يعدّه أمراً مفروغاً منه، على سبيل المثال، أن أولئك الذين تُركوا على قيد الحياة يجب أن يستمروا في القتال؟ لِمَ لا يستسلموا؟ من خلال اقتباس السطور من صفحة الكتاب، يمكن لبراونجون أن يُحوِّلها إلى بيان أخلاقي دون أن يُغيِّر كلمة واحدة. أُعِيدَ الآن توجيه عبارات بيتمان. لقد نشأ في هذه العبارات نوع مختلف من المعنى، وذلك من المعنى الذي كانت تعنيه لتلميذ المدرسة في الحرب العالمية الأولى، الذي حاول حل هذه المبالغ.

لا تعني الكتابة الخيالية، إذاً، في المقام الأول أنها "زائفة بصورة واقعية"، فهناك كثير من الزيف الذي لا يكون خيالياً، وكما رأينا، هناك أيضاً كثير من التصريحات الصحيحة والواقعية في الأعمال الأدبية. تعني كلمة "الكتابة الخيالية" مجموعة من القواعد لكيفية **تطبيق** أجزاء معينة من الكتابة ـ نوعاً ما مثل قواعد الشطرنج التي لا تخبرنا ما إذا كانت قطع الشطرنج صلبة أم جوفاء، وإنما كيف نقوم بتحريكها. تعلِّمنا الكتابة الخيالية عما يجب فعله بالنصوص، وليس عن مدى صحتها أو زيفها. وتشير، على سبيل المثال، إلى أنه لا يجب علينا أن نفهمها في المقام الأول بوصفها افتراضات واقعية، أو نقلق أكثر من اللازم حول ما إذا كانت الادعاءات الواقعية التي تحتوي عليها بالفعل صحيحة أم خاطئة. تخبرنا الكتابة الخيالية أن هذه الادعاءات موجودة هناك في المقام الأول لخدمة الحقيقة الأخلاقية، وليست موجودة من أجلها وحدها.

الكتابة الخيالية، إذاً، هي ذلك المكان الذي يسيطر فيه كل ما هو أخلاقي على كل ما هو تجريبي، إذ إن ما يحافظ على اهتمامنا، على سبيل المثال، هو أهمية شعر فاجين الأحمر المتشابك، وليس عدد أولئك الذي أفسدوا الأطفال اليهود ذوي الشعر الأحمر في لندن في العصر الفيكتوري. هذا لا يعني رفض مثل هذه الأسئلة بأنها عديمة الجدوى: إنها تقول ما يكفي عن ديكنز أنه يجب أن يجعل إحدى الشخصيتين اليهوديتين في رواياته شريرة. (صُوِّرت الشخصية الأخرى على نحو إيجابي في محاولة ضعيفة للتعويض عن الشخصية الأولى). قد تكون الطريقة التي تتلاعب بها الأعمال الأدبية بالأدلة التجريبية جزءاً من معناها الأخلاقي. ولا يمكنك التعرُّف على هذا التلاعب من دون بحث تجريبي.

على الرغم من ذلك، إذا قرأنا أوليفر تويست لنحصل على معلومات تاريخية عن بيوت العمل الفيكتورية، فإننا لا نقرأ الرواية على أنها عمل خيالي ـ على الرغم من أن كل شيء فيها، بما في ذلك المعلومات التي تقدمها عن بيوت العمل الفيكتورية، هو عمل خيالي. هذه المعلومات خيالية، كما رأينا بالفعل، لأنها موجودة هناك ليس من أجل نفسها وحدها، ولكن كجزء من التصميم البلاغي الشامل. إنها موجودة هناك لتساعد في بناء ما يمكن أن نسميه رؤية أخلاقية أو طريقة للرؤية، ومن المؤكد أننا نستطيع أن نقرر ما إذا كان هذا خطأً أو صواباً، ضعيفاً أو قوياً، تافهاً أو منيراً للعقول، ولكن الرؤى الأخلاقية ليست صحيحة أو كاذبة بالطريقة نفسها التي تكون فيها تصريحات الوقائع.

إن حقيقة ما نحن بصدده أساساً في الأدب ـ وهي الادعاءات الأخلاقية وليست التجريبية ـ تعني أنه يمكن للكتّاب أن يُخضِعوا هذه الادعاءات التجريبية لتتناسب مع الادعاءات الأخلاقية. يرى أرسطو أن الشاعر يختلف عن المؤرخ في أن الشاعر لا يجب أن يلتزم بطريقة عمل

الأشياء. ولأن الأعمال الأدبية، بما في ذلك الروايات التاريخية، غير ملزمة بالتطابق الوثيق مع الحقائق التاريخية، فبإمكانها إعادة تنظيم تلك الحقائق من أجل إبراز أهميتها الأخلاقية. تعيد الروايات عادة صياغة العالم لتقدِّم نقطة أو فكرة عنه. إذا كنت تكتب رواية عن بايرون، قد تشعر أنه من الأنسب أن يموت وهو يقاتل في أثناء نضاله من أجل الاستقلال الوطني لليونان بدلاً من استسلامه بشكل غير بطولي لحمًى تملَّكته، وهي الطريقة التي لقي بها حتفه فعلاً. قد تبدو حتى أكثر "صحة". لا يعطينا التاريخ الحقائق بالترتيب الذي يرضينا دائماً، ولا يُرتِّب أحداثها بأكثر الطرق إقناعاً. يخطئ التاريخ إذا جعل نابليون ماهراً جداً، أو أن يحشر حروباً كثيرة في القرن العشرين بدلاً من مباعدتها عن بعضها أكثر قليلاً.

إذا لم نتعامل مع **أوليفر تويست** "بشكل خيالي"، فهناك خطر يتمثل في أننا سوف نقرؤها بأنها مجرد سيرة حياة حقيقية أخرى، وبالتالي نفشل في فهم معانيها الضمنية العميقة. قد يكون أثرها الأخلاقي مكتوماً إذا فهمناه حرفياً أكثر من اللازم. لذا، ليتمكن العمل من إحداث مثل هذا التأثير، يحتاج إلى أن يكون لديه جو من الواقع حوله. وكلما ازداد واقعيةً ازدادت أهميته الأخلاقية، لكنه، للسبب نفسه، يصبح أكثر عرضة للخطر. إن رسالة العمل الأدبي الغامضة، إذاً، هي "انظر إلي على أنني حقيقي، ولكن لا تنظر إلي على أنني حقيقي". وبمعنى ما، يمكن أن تبدو القصائد، لا سيما تلك التي ظهرت في فترة ما بعد الرومانسية، **أكثر** واقعية بمعنى أنها حاضرة بحيوية ومحددة بشكل حسي ومكثفة عاطفياً أكثر من العالم اليومي المشوَّه والمليء بالتجريد. بمعنى آخر، كما رأينا، فإن القصائد أقل واقعية، بمعنى أنها أقل تجريبية، من معظم أشكال الكتابة الأخرى.

مثلما هناك مخاطر في قراءة القصائد حرفياً، هناك مخاطر في تعميم معناها ليصبح بعيداً أكثر من اللازم. قد نصبح مؤمنين، بشكل كارثي، بأن كل الحقائق الأخلاقية التي نواجهها في الأدب هي حقائق صحيحة عالمياً. قد نقرأ **أوليفر تويست** ليس كما لو أنها تصورٌ وضعاً قابلاً للعلاج نوعاً ما، وإنما كجزء من حالة البشر لا يمكن تغييره. بالتالي، سوف نجد أنفسنا نتخذ وجهة نظر مفوضي قانون فقراء العصر الفيكتوري، الذين آمنوا في معظم الأحيان بأن الفقر قَدَرٌ إلهي. سيكون هذا الأمر ساخراً بشكل خاص، لأن بعض الانتهاكات الاجتماعية التي تصورها رواية ديكنز اختفت، في الواقع، في الوقت الذي نُشرت فيه.

إن تعميم معنى قصيدة ما لا يعني أن نتعامل معها كقصة رمزية لحقيقة عالمية، بل إن جزءاً من مغزى الشعر الرومانسي وما بعد الرومانسي، كما رأينا مسبقاً، هو استعادة نوع من الخصوصية في مجتمع يزداد تجريداً. يبدو الأمر، ربما، شيئاً كالذي تعتزم قصيدة حساسة مثل "بحر البنفسج" للشاعرة هـ. د. (هيلدا دوليتل) التنويه إليه:

البنفسج الأبيض

معطرٌ على ساقه،

بحر البنفسج

هش كالعقيق،

يقف في مواجهة الريح كلها

بين القذائف الممزقة

على ضفة الرمال.

أزهار البنفسج المائلة إلى الزرقة

ترفرف على التلة،

ولكن مَنْ سيبدل هذه
مَنْ سيبدل هذه بجذر واحد من النوع الأبيض؟

أيها البنفسج
تشبثك بالأرض ضعيف
على حافة تلة الرمال،
ولكنك تلتقط الضوء
والصقيع، مثل حواف نجمة مع نارها.

ليس من المفترض أن تكون زهرة البنفسج "رمزية" بصفة خاصة، ولكن هذا لا يعني أن القصيدة هي مجرد وصف لإحدى الزهور، دون أصداء أكثر عمقاً وتعقيداً. يكمن إحدى هذه الأصداء، في الواقع، في التفاصيل الحسية للقصيدة، وفي الاهتمام المركّز والثابت الذي تقدّمه على هذا الشكل الهش والضعيف من أشكال الحياة. إنها هذه الحساسية الرقيقة بشكل خاص، إذا أردت، التي هي جزء من أهميته العامة.

يمكن للمرء أن يقول الشيء نفسه حول بعض قصائد جون كلير التي تتناول الطبيعة:

حينما يحل منتصف الليل تخرج مجموعة من الكلاب والرجال
ليتعقبوا حيوان الغرير إلى جحره،
ويضعوا كيساً داخل الحفرة، ويقبعون
إلى أن يمرّ حيوان الغرير الكبير في السن الذي يصدر صوتاً.
فيأتي ويسمع ـ لقد تركوا الأقوى طليقاً.

يسمع الثعلب الماكر الضوضاء فيترك الأوزة.
يطلق الصياد النار ويهرع من الصرخة،
ويئز الأرنب العجوز المصاب ببعض الجروح.
فيأتون بعصا متشعِّبة ليحملوه
ويصفِّقون للكلاب ويقتادوه إلى البلدة،
ويعذّبونه طوال اليوم بكلاب كثيرة،
ويضحكون ويصرخون ويخيفون الخنازير الهاربة.
فيركض هنا وهناك ويعضّ كل ما يلتقي به:
ويصرخون ويهتفون في الشوارع الصاخبة.
("الغرير")

لا تكمن قوة هذه الأبيات الخشنة المليئة بالحيوية في الطريقة التي تدير فيها ظهرها بشكل مؤقت للزينة اللفظية فحسب، بل أيضاً في الطريقة التي تقاوم فيها أية محاولة "لتجسيد" التجربة المعنية، ما يجعلها تتحدّث بصراحة عن أكثر من نفسها. إن لغة كلير عصبية وليست موحية. وكلا السمتان من القصيدة هما أكثر فعالية لأنهما غير مدركتين لذاتهما تماماً. ليست هناك برمجة، ومحاولة تشبه تلك في **القصائد الغنائية** التي تسعى إلى الحصول على "لغة واضحة" هنا، بل هناك ببساطة ثقةٌ مسلَّم بها في متانة ومرونة الكلام الشائع. كلمة "يئز" هي لفتة جيدة بشكل خاص، لفتة (مثل كلمة "كبير في السن" التي تصف الثعلب والأرنب) لا تأسر صفة من صفات الحيوان نفسه بقدر ما تأسر إحساس الشاعر بالألفة الحنونة معه.

ينسج كلير هنا، كما يفعل في أماكن أخرى، بعض أبياته مع بعضها عبر تكرار بسيط لحرف العطف (الواو)، وهي أداةٌ يمكن أن تجدها أيضاً، على الرغم من أن ذلك يكون بشكل واعي وطقوسي، في جزء كبير من النثر الأمريكي الذي ظهر بعد همنغواي. يتجنب كلير بناء الجملة الفخيم أو الملتوي ليحصل على شعور بالإثارة السردية المتهورة. وخلافاً لشعراء القرن الثامن عشر الأكثر "تهذيباً"، على سبيل المثال، يميل كلير إلى الابتعاد الواضح تماماً عن العبارات الثانوية. ثمة القليل جداً من التبعية النحوية من شيء إلى آخر، أو إحساس بالمقدمة والخلفية، بل يبدو أن كل شيء موجود على المستوى نفسه، دون نسبة أو منظور، فالشعر مكتوب بنوع سريع ومتهاوٍ من التفعيلة الخماسية من نمط اليامب: نفهم البيت الشعري، ولكننا لَمّا نفعل ذلك، فإننا نتطلع على نحو متكرر إلى ما يأتي بعد نهاية هذا البيت.

ترتبط بنية القصيدة بالكناية (وهي مسألة ربط العناصر بعضها بعضاً) بدلاً من ارتباطها بالاستعارة (وهي عملية استيعاب أوجه الترابط فيما بينها). لا يوجد أي اهتمام واضح بالبنية ككل. تتجاور الأشياء بصورة عشوائية وببساطة، لأن هذه هي الطريقة التي تحدث فيها في الحياة الحقيقية. وفضلاً عن الجو العام من المرح والشغب، وهو جو عدائي ربما قليلاً لآذاننا الحساسة من الناحية البيئية، يبدو أن الشعر لا يشعر بحاجة إلى تضمين أي موقف معقد لما يسجله، بل تطمس لغته ذاتها أمام ما تسجله. يلفت زمنها الحاضر الانتباه لصخب الصيد كما يحدث، لكنه أيضاً زمن حاضر يتصف بالسرمدية، إذ يشير إلى أن تعذيب الغرير له تقاليد جليلة وراءه. لذا، فإن شعورنا بالمرح الصاخب الدرامي يمتزج بشعور داعم من العرف والاستقرار.

2.4 الشعر والبراغماتية

ثمة طريقة أخرى لطرح الفكرة عن الكتابة الخيالية وهي الادعاء بأن القصائد تدعونا لنتعامل مع ما تقوله هذه القصائد بشكل "غير براغماتي". لا تدور هذه القصائد حول القيام بشيء بمعنى عملي ومباشر، حتى لو تمكنت من إنجاز الأمور بشعور غير مباشر. إن النشيد الوطني البريطاني "فليحفظ الله الملكة" هو نوع من الصلاة التي تعبِّر، مثل أي صلاة التماس، عن الأمل في أن الله سيكون كريماً بما فيه الكفاية ليفعل ما نطلبه منه (أي إنقاذ الحكم الملكي) كنتيجة مباشرة لنطقنا بهذه الكلمات، ولكن فعل الكلام هو حقاً غير براغماتي، إذ يعطي صوتاً لهذا الأمل من أجل التعبير عن تبجيل المرء لملك البلد. إن معظم الشعب البريطاني الذي يغني النشيد الوطني لا يمرّون بخيبة أمل انتحارية عندما يكتشفون ـ بعد أن يرفعون صوتهم عالياً بحيوية بهذه الأبيات ـ أن الملكة كانت ولا تزال غير مغفور لها، وأنها كانت بخيلة مع خدمها كما كانت حينما بدؤوا.

يمكننا أن نتصور عالم الأنثروبولوجيا الأسطوري من ألفا سنتوري وهو يستمع إلى حديثنا ولا يدرك أن غايته، فضلاً عن أمور أخرى، هي إنجاز الأمور ـ دون استيعاب الصلات بين ما قلناه وما فعلناه، أو حتى أن هذه الصلات موجودة. وهذا يعني أنه سوف يسمتع إلى لغتنا كشعر ـ كطقس لفظي كان موجوداً من أجل ذاته، مع ذلك، فإن هذا الطقس نفسه هو جزء مما نقوم به وله عواقب عملية بالنسبة لبقية طريقة حياتنا. الشعر هو مؤسسة اجتماعية وله ارتباطات معقدة مع أجزاء أخرى من وجودنا الثقافي. يتطلب التعامل مع اللغة على أنها لا ترتبط مباشرة بوضع مادي، على سبيل المثال، قدراً كبيراً من الإعداد المادي للمرحلة.

يمكن إسقاط الضوء على فكرة الشعر كخطاب غير براغماتي من خلال قصيدة وليم كارلوس وليامز التي تُقرأ كرسالة لزوجته:

هذا يعني قول

أنني أكلتُ

حبات الخوخ

التي كانت

في الثلاجة،

التي

ربما كنتِ على الأرجح

توفرينها

للإفطار

سامحيني

كانت لذيذة

وحلوة المذاق

وباردة جداً

قد تكون القصيدة رسالة إلى زوجته. قدَّم كينيث كوخ محاكاة ساخرة للقصيدة:

"لقد قطَّعتُ المنزل الخشبي الذي كنتِ توفرينه لتعيشي فيه في الصيف المقبل.

أنا آسف، ولكنه كان الصباح، ولم يكن لدي أي شيء أفعله

وكانت عوارضه الخشبية جذابة جداً.

ضحكنا على نبات الخطمي الوردي معاً
ثم رششتها بغسول قلوي.
سامحيني، فأنا ببساطة لا أعرفُ ما أقوم به.

تبرَّعتُ بالمال الذي كنتِ تدخرينه للعيش عليه للسنوات العشر المقبلة.
الرجل الذي طلبه كان رث الثياب
وكانت رياح شهر آذار على الشرفة ممتعة وباردة.

كنّا نرقص في مساء البارحة وتسببتُ في كسر ساقك.
سامحيني. كنت أخرقَ،
كنتُ أريدك هنا في العنابر، حيث أمارس مهنتي كطبيب!

(كان ويليامز طبيباً وشاعراً). ليس لعلامة التعجب تلك في آخر البيت لزوم هنا، ولكن محاكاة الكاتب كوخ الساخرة، فضلاً عن كونها مضحكة إلى حد ما، تقدم تعليقاً ضمنياً مثيراً للاهتمام على أصالة ويليامز. يبدو أنه (أو يتظاهر بأنه) يرى قصيدة ويليامز أنها تسعى إلى عذر السلوك الأناني وغير المسؤول من خلال مناشدة الامتيازات التي تمنحها له حالة الشاعر. يعني ذلك ضمناً أن الشعراء يظنون أنفسهم بريئين أو معفيين من قيود الأخلاق المعروفة، فطقس المشاعر المتمحور حول ذاتهم يرفع احتياجاتهم الخاصة فوق ادعاءات الآخرين، والسذاجة التي يستخدمونها للاعتراف بهذا هي ببساطة جزء من عدم نضجهم الأخلاقي. وبالتالي، فإن حساسيتهم الزائدة هي نوع من الحدة والقساوة.

ربما يمكن للشعراء أن يعترفوا بأخطائهم بسهولة لأنهم يعلمون أنه، مثل الأطفال المنغمسين بإفراط، سوف يُغفَر لهم، فالحساسية الرفيعة التي يفخرون بها هي مجرد شكل من أشكال الانحدار الأخلاقي. إن اعتذار ويليامز، على أية حال، عن أكل الخوخ غير مترابط على نحو غريب، إذ يطلب أن يُغفر له لأنه أغار على الخوخ، مناشداً حقيقة أنه اتضح له أنها لذيذة، لكنه لم يكن يعرف ذلك حينما قرر أن يأكلها. ماذا لو لم تتضح أنها لذيذة؟ إن الأمر أشبه بقولنا: "اغفر لي لأني أطلقت النار على كلبك، فقد حصلتُ على ركلة منه".

بيد أن ثمة طريقة أخرى للنظر إلى القصيدة، وهي أن نراها ليس تماماً كقصيدة عن الأنانية الطفولية للشعراء، بل كقصيدة عن طبيعة الشعر نفسها. تأخذ القصيدة شكل رسالة، وهي قطعة لغوية براغماتية، تتعلق بالعمل البراغماتي أو المساعد على حد سواء لتخزين بعض الفاكهة في الثلاجة لتناولها وقت الإفطار، غير أن وضع الرسالة في هذه الصيغة المقطَّعة يتخطَّى وظيفتها البراغماتية، نوعاً ما مثل المتكلم الذي يتخطَّى الوظيفة البراغماتية لحفظ الفاكهة لوقت لاحق. ما جذبه هو الواقع الحسي للخوخ نفسه، برودتها اللذيذة وحلاوتها. هذا يعني أن علاقته بالخوخ أكثر "شعرية" من كونها أداة. قد يتم الاعتراض على أن تناول شيء ما هو نشاط براغماتي مثل وضعها في الثلاجة، ولكن الفكرة هي أن الشاعر "يستخدم" الخوخ مع الاهتمام الكامل بميزاتها الخاصة، بدلاً من مجرد الإمساك بها كما لو أنها أي طعام آخر. وهذا ما يشكِّل أساس اعتذاره، وليس الاعتذار الأكثر قابلية للتنبؤ وهو أنه كان جائعاً. في الواقع، قد لا يكون جائعاً، والقصيدة لا تشير إلى هذا على الإطلاق بوصفه وسيلة لتبرئة سلوكه.

إذاً، فإن أحد الأشياء التي تفعلها القصيدة بصرف النظر عن تعزيز التأملات المكتوبة في داخلنا عن ذنب تناول الفاكهة المحرّمة هو أن تبين لنا أن البراغماتي والشعري ليسا متبادلين دائماً. هذا ينطبق أيضاً لحظة حدوثه على مفهوم كارل ماركس عن القيمة المستخدمة، الذي ينطوي على استخدام الأشياء بطرق تتناسب مع خصائصها المتأصلة. يرى ماركس أن مناقض "القيمة المتبادلة" ـ الذي يعني الاستخدام المساعد البحت للأشياء دون النظر إلى ميزاتها الخاصة ـ لا يمتنع عن استخدام الأشياء على الإطلاق، ولكنه يستخدمها مع مراعاة الصفات الحسية. لذا، فإن فكرة القيمة المستخدمة هي بديل للشخص المحب للجمال من جهة، الذي يرى أن كل استخدام هو تدنيس، والشخص غير المثقف من جهة أخرى، الذي ليس لديه شعور بجوهر الأشياء.

بقدر ما تعطينا القصائد متعة مثل الخوخ، فإن لديهما نوعاً من الوظيفة البراغماتية. وهذه الوظيفة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بوجودهما الحسي. إننا ببساطة لا نستخدم القصائد على نحو مفيد، أكثر من كون المتكلم مهتماً بالخوخ ببساطة لأنه جائع. وكما تكون علاقته بالخوخ شعرية وبراغماتية على حد سواء، كذلك هو النص نفسه الذي لديه شكل من التواصل المكتوب، الذي يلمس في الأبيات الأربعة الأخيرة نوعاً أعمق من الشدة. تبدو كلمة "سامحيني"، على سبيل المثال، مزيفة قليلاً، حينما تكون كلمة "آسف" تفي بالغرض تماماً. ثمة بالفعل شعور بالذنب فضلاً عن الإشباع الذي ينطوي على كونه شاعراً، إنه يعني عدم التواصل مع العالم تماماً كما يفعل الآخرون، على الرغم من أن هذا (خلافاً للأساطير الشعبية) ينبع من كونه أكثر اتساقاً تماماً معه. كوخ، إذاً، ليس مخطئاً تماماً: يمكن أن يعطينا الشاعر شعوراً ببرودة الأشياء وحلاوتها، إذ نرى ربما ببساطة وجبة إفطار صباح الغد، ولكن فعل ذلك ينطوي على "تقليل براغماتية" العالم الذي لديه مخاطره فضلاً عن قيمته. قد لا يُعطى الشاعر عادةً منصب رئيس لجنة إغاثة المجاعة.

2.5 اللغة الشعرية

الجزء الأخير من تعريفنا الذي سننظر فيه هو "الإبداع اللفظي". وهذه العبارة سيئة، لكنها ربما أكثر دقة من الصيغ الأقل ضعفاً مثل "واعي لذاته من الناحية اللفظية". غالباً ما يوصف الشعر بأنه لغة تلفت الانتباه إلى نفسها، أو التي تركز على نفسها، أو (كما يصفها المصطلح شبه السيميائي) اللغة التي يغلب فيها الدال على المدلول. بناءً على هذه النظرية، الشعر هو الكتابة التي تتباهى بكيانها المادي بدلاً من طمسه على نحو متواضع أمام قداسة المعنى. إنه الكلام الرفيع والخصب والمكثف.

المشكلة الوحيدة في هذه النظرية هي أن الكثير جداً مما نسميه شعراً يبدو أنه لا يتصرف بهذه الطريقة. خذ، على سبيل المثال، هذا المقطع من قصيدة روبرت لويل "ساعة الأصيل الأخيرة لي مع العم ديفيرو وينسلو":

كان عمي يحتضر وهو في عمر التاسعة والعشرين.

"إنك تتصرف مثل الأطفال"،

قالت جدتي،

لَمّا ترك عمي وعمتي ثلاث طفلات،

وأبحرا إلى أوروبا في آخر شهر عسل لهما ...

ارتعدتُ خوفاً.

لم أكن طفلاً على الإطلاق

لا أرى أحداً ولا أحد يراني. كنتُ مثل أغريبينا

في بيت نيرو الذهبي ...

بالقرب مني كان باب أبيض للقياس

رسمه جدي بقلم الرصاص بقياسات طول عمي.

في عام 1911، توقّف عن النمو وهو بطول ستة أقدام فقط ...

يمكن للمرء أن يتصور هذا المقطع مكتوباً نثراً دون أن يبدو غريباً بشكل خاص، إذا لم يكن ذلك بسبب القفزات الإهليلجية الموحية للأبيات مثل "ارتعدتُ خوفاً. / لم أكن طفلاً على الإطلاق، لا أرى أحداً ولا أحد يراني. / كنتُ مثل أغريبينا / في بيت نيرو الذهبي ...". يفسح الشعر مجالاً لنقلات المنطق الخيالي السريعة، إذ تعمل فيه اللغة من خلال الضغط والارتباط أكثر من الاتصالات المكتوبة بشكل كامل، ولكن الأبيات الخمسة الأولى والثلاثة الأخيرة يمكن أن تظهر بشكل جيد بصيغة النثر.

أو خذ هذه الأبيات من قصائد **الكانتوس** لعزرا باوند:

دخل وقال: "لا يمكنني فعل ذلك،

ليس بهذا السعر، لا يمكننا فعل ذلك".

كان ذلك في الحرب الأخيرة، هنا في إنكلترا،

وكان يصنع قطعاً من أجل محرك

طائرة من طائرات الجيش.

يقول المفتش: "كم منها رُفِضَ؟"

قال جو: "لم نحصل على أي رفض، فخاصتنا..."

ويقول المفتش: "حسناً، إذاً، لا يمكنك بالطبع فعل ذلك".

يبدو الأمر أننا نسهب في الفكرة إذا رأينا هذا النوع من الأشياء وكأنه ينطوي على وعي ذاتي لفظي غريب، من النوع الذي يمكن أن يجده المرء، على سبيل المثال، في أي قصيدة تقريباً من قصائد جيرارد مانلي هوبكنز:

لقد لمحتُ هذا الصباح خادم الصباح،
أمير مملكة النهار، ذلك الصقر الذي تشدُّه ألوان الفجر المرقَّطة وهو يركب
الهواء الذي تحته متخطياً الأعالي هناك
يسيطر بثبات مثل راكب يمسك بعنان الرياح المتموِّجة
في نشوة عارمة! ...
("الصقر")

من المسلم به أن هذا مثال غريب جداً على تلاعب الدال، وعلى اللغة التي تركز بتباهٍ على نفسها. وهذا من نوع الأشياء التي يجدها المرء في بعض استخدامات الوزن:

شهدت عيناي مجد قدوم الرب:
كان يدوس قطوف العنب حيث خُزِّنت عناقيد الغضب ...
(جوليا وارد هاو، "ترنيمة معركة الجمهورية")

... حينما هززت برأسي، وأنا آخذ قيلولة تقريباً، جاءت فجأةً ضربات خفيفة،
كما لو صدرت من شخص يطرق بلطف، يطرق على باب غرفتي.
"إنه أحد الزوار"، تمتمتُ لنفسي، "يطرق على باب غرفتي"
"هذا هو الأمر فقط ولا شيء أكثر".
(إدغار ألان بو، "الغراب")

ذهبتُ إلى إحدى الحانات لأشرب قدحاً من البيرة،
نهض صاحب الحانة وقال: "إننا لا نخدم أصحاب المعاطف الحمراء هنا"،

فضحكت كثيراً الفتيات خلف منصة الحانة حتى الموت،
خرجتُ إلى الشارع مرة أخرى وقلت لنفسي:
افعل هذا يا تومي، وافعل ذاك يا تومي، ثُمَّ اذهب بعيداً يا تومي
ولكنهم يقولون: "شكراً يا سيد أتكنز" لَمّا تبدأ الفرقة بالعزف ...
(روديارد كيبلينغ، "تومي")
على ضفاف غتش غومي،
بالقرب من مياه البحر الهائلة،
وقفتْ ويغوام من نوكوميس،
ابنة القمر، نوكوميس ...
(هنري وادسورث لونجفيلو، "أغنية هياواثا")

تخلق هذه الأوزان الشعرية جَلَبة رهيبة، ما يجعل من الصعب سماع المعنى من خلال الضوضاء المتواصلة. وهذه الأوزان تجعل القصائد تبدو كما لو أنها تتمحور حقاً حول نفسها. وإذا ضُغِطَ هذا النوع من الأشياء إلى أقصى حدوده، فيصبح أسوأ ما كُتِبَ من الشعر.

إن الفكرة الحديثة عن "مادية الدال" - التي مفادها أن للكلمة نسيجها ونبرتها وكثافتها الخاصة بها، التي يستغلها الشعر بشكل كامل أكثر من غيره من الفنون اللفظية - هي على الأرجح أفضل مثال في اللغة الإنكليزية يقدمه جون ميلتون وليس شاعر حديث، فيقول:

... كان هناك مكان

(لم يَعُد الآن موجوداً، على الرغم من أن الخطيئة، وليس الزمن،
هي أول ما شكَّل التغيير)

حيث دجلة، عند سفح الفردوس،

يدخل في خليج تحت الأرض، حتى يرتفع
جزء منه على شكل نافورة بالقرب من شجرة الحياة.
غرق الشيطان مع النهر وارتفع معه أيضاً،
واشترك في ارتفاع الضباب. ثم سعى
إلى المكان الذي سيختبئ فيه. بحث في البحر والأرض،
من عدن فوق بونتوس، وبركة
مايوتس، إلى ما وراء نهر أورب،
نزولاً إلى أقصى القطب الجنوبي وبالطول،
غرب نهر العاصي إلى المحيط المحجوب
من دارين، ومن ثَمَّ إلى الأرض التي يتدفق
منها نهري غانغس و إندس ...
(الفردوس المفقود، الكتاب التاسع)

إن قراءة أبيات مثل هذه هي مجهود بدني تقريباً، حينما تكافح العين للكشف عن بناء الجملة المعقد والتفاوض على مسار عبر كثافة الأسماء المميزة. ومن البداية إلى البيت عندما ينفجر "الشيطان" بشكل كبير، ونحن ننتقل من البيت السادس إلى السابع، نحتاج إلى الحفاظ على معنى الأبيات بثبات في عقولنا ونحن نسعى خلف تحولات المعنى وانعطافاته عبر متاهة ميلتون النحوية. يقوم الشعر غير المقفى بإبطائنا، فيجبرنا على أن نختبر موسيقا ميلتون المشهورة بكل عرضها المذهل الذي يتصف ببلاغة ذات نبرة عالية. من "البحر والأرض الذي بحث فيهما" إلى "نهري الغانغس والإندس"، يبدو أننا نعيد تمثيل دور

الشيطان وتجواله في التحولات والانتقالات التي لا تهدأ من بناء الجملة وكومة العبارات الشاقة، التي ما إن تُرسَل في اتجاه واحد عديم الفائدة حتى يعاد توجيهه إلى اتجاه آخر. ثمة تفاعل معقد بين الوزن والصوت المتكلم، حين ينسج كل منهما طريقه داخل الآخر وخارجه. يلعب الصوت المتكلم دوره عبر خطة الوزن بنوع من المرونة والتباين المتطرفين بشكل يشبه نموذج الشعر الإنكليزي غير المقفى؛ لكن اللهجة المرتفعة للقصيدة تتفوق برفعة في بقائها على كل هذه التحولات والمنعطفات النحوية المليئة بالمصادر.

الشعراء، إذاً، هم الذين يجعلون اللغة مادية. مع ذلك، يرعى الكثير من الشعر فضائل الوضوح والشفافية. ينطبق هذا بشكل خاص على بعض الشعر الإنكليزي في القرن الثامن عشر، الذي يعرض فضائل الوضوح والتوازن والدقة في عصر التنوير، ولكنه صحيح أيضاً لأسباب مختلفة تماماً بالنسبة لقدر كبير من الشعر الحديث وما بعد الحديث. تعكس الحداثة، فضلاً عن أمور أخرى، أزمة إيمان في اللغة. ثمة شك في الاستعارة المسرفة واللفتة اللفظية المزيفة في عصر لديه سبب وجيه ليكون متشككاً في البلاغة المتلاعبة، سواء كانت تنبع من المستبدين أم من المروِّجين. ثمة عدم ثقة أيضاً في اللغة في عصر تبدو فيها التجربة إما معقدة أكثر مما ينبغي أو مروعة جداً لتجد تعبيراً مناسباً. في الواقع، قد يكمن مثل هذا الشك في اللغة، على الأقل في حالته اليومية الحرة، وراء ترقية هوبكنز القلقة لها إلى حد ما. يرى بعض الكتاب الحداثيين أنك تحتاج إلى أن تُنزل باللغة عنفاً منظماً من أجل استخلاص بعض الحقيقة منها، كما هي الحال نوعاً ما عند المستبدين الذين يحتاجون إلى ضرب الأطفال عديمي الإحساس إذا أرادوا الحصول على أي قيم منهم.

هذا المقطع من قصيدة جوناثان سويفت "أبيات عن وفاة الدكتور سويفت"، التي يناقش فيها المؤلف عمله طيلة حياته، هو نموذج عن الوضوح في عصر التنوير:

ربما أسمح للقس

الذي لديه الكثير من السخرية،

وبدا عازماً على عدم إنقاصها،

لأن ما من عمر يمكن أن يستحقها أكثر.

مع ذلك لم يكن الخداع هدفه.

لقد انتقد الرذيلة، ولكنه ترك الاسم.

لا يمكن لأي فرد أن يستاء،

حيث كان المقصود هم الآلاف بالتساوي.

لا تشير سخريته إلى أي عيب،

ولكن إلى ما قد يصححه كل البشر ...

هذا هو الشعر في قافيته، ووزنه، واقتصاده، ومدى تأثيره اللفظي، ولكن لا يوجد شيء على الأقل من الناحية اللفظية واعٍ لذاته حول ذلك. ينطبق هذا إلى حد كبير على قصيدة كتبها أحد أبناء بلد سويفت لاحقاً، وهو برنارد أودونوغو:

لدى تعثر أصابعي على طول الرفوف،

أرى شيئاً مثيراً للاهتمام: كتب

كانت بحوزتي لأكثر من ثلاثين عاماً

تحمل اسمي بفخر بقلم الحبر.

الآن لقد ذُكِّرتُ بها وأتذكر
وأنا أتمرّن على ورق خام لأصل
إلى هذا التوقيع المندفع والمقنع.

لفترة من الوقت تحركوا بميل،
برأس كروي مقروء، ثم في أي مكان،
ومع أي تطبيق: برأس متدحرج، أحمر اللون حتى.
كنتُ في الآونة الأخيرة مضطرباً لأني
وجدت نفسي أوقِّع بقلم رصاص من نوع HB
بطبيعة الحال، ولكن هل سيحين الوقت
عندما تؤدي ذلك أقلام رصاص أقل ديمومة؟
من نوع B2، B3، B4 ...
("اكتبها بقلم رصاص")

لهذه الأبيات تواضع لغوي نجده في الكثير من الشعر الحديث. وما ينعشه هو الجناس الحذر والغريب، ("تعثر" / "الرفوف"، "تحمل" / "قلم الحبر"). هناك الزخرفة اللغوية المألوفة مثل "هذا التوقيع المندفع والمقنع"، حيث يرتقي الشعر، كما لو أنه في ولاء ساخر للثقة الواعية لذاتها في التوقيع الشبابي للشاعر، لفترة وجيزة إلى عظمة الشعر الخماسي من نمط اليامب. إن كلمة "تعثر" كلمة جيدة ليبدأ بها الشاعر قصيدته عن الشيخوخة. ولكن، مرة أخرى، لا يمكن أن يقال لأي من هذا أنه يعكس هيمنة الدال على المدلول، أو هيمنة نسيج اللغة على معناها. يمكن أن يرضى المرء بملاحظة أنه

ليس هذا النوع من الأشياء يمكن أن يجدها المرء في أسوأ شعر كتبه ألجرنون تشارلز سوينبورن:

تعالي بأقواس منحنية وجُعَب فارغة،
أيتها العذراء المثالية إلى أبعد حد، يا سيدة النور،
مع ضجيج الرياح والأنهار الكثيرة،
مع خرير المياه، ومع القوة
المعقودة على حذائك، أيها الأسطول العظيم،
وعلى روعة وسرعة قدميك،
لأن الشرق الباهت يتسارع، والغرب الضعيف يرتجف
حول أقدام اليوم وأقدام الليل.
("أتالانتا في كاليدون")

لا أحد يستطيع أن ينكر أن هذا شعر، وهذا ما هو بالضبط خاطئ فيه. تعمل الموسيقا المخدِّرة للكلمات بطريقة رمزية على كبت المعنى، ويجد المرء نسخة أكثر تطرفاً لهذا التأثير في الشعر التافه مثل قصيدة لويس كارول "كانت الرابعة بعد الظهر حين كانت حيوانات الغرير النشطة والملساء موجودة"، التي هي في الحقيقة قصيدة رمزية. ربما يقوم سوينبورن أيضاً بطمس المعنى، إذ ليس هناك الكثير منه معروض لنا. هذا البيت الأخير، الواعي لذاته ولجماله فارغ "فكرياً" (كيف يمكن أن يكون لليل والنهار أقدام؟)، ومن الصعب فهم كيف يمكنك أن تربط الصندل بسرعة كبيرة. ورغم تنفس المقطع الثقيل والمتقن إلا أنه يتطلب كلياً جهداً ذهنياً: عبارة "مع ضجيج الرياح والأنهار الكثيرة" ما هي إلا تجريد غامض، و"مع القوة" ملحق سيء

بوضوح. أما "الشرق الباهت" و "الغرب الضعيف" فهما مجرد صفتين لفظيتين لخلطهما في مكان الملاحظة الحقيقية، فالمقطع مليء بالإيماءات المزهرة والخالية من مادتها.

يستخدم الشعر اللغة بطرق أصيلة أو آسرة، ولكنه لا يفعل ذلك دائماً، وهذا، على أية حال، ليس تماماً مثل التركيز المستمر على الدال. هذا ما تغفله نظريات الشعر التي تعني لها كلمة "شعري" ببساطة "واع لذاته لفظياً". لذا، فإن عبارة "الإبداع اللفظي"، مهما كانت غامضة، سوف تفي بالغرض. المقصود بكلمة "إبداع" أن تكون واقعية بدلاً من كونها تقويمة: إنها لا تعني أن القصيدة هي دائماً مبدعة بنجاح؛ لأن هذا سوف يستبعد إمكانية الشعر السيئ.

لقد رأينا أن تقسيم النص إلى أسطر على الصفحة هو تلميح لاعتباره كتابة خيالية، ولكن يجب أن نتعلم أيضاً أن نعطي اهتماماً خاصاً للغة نفسها ـ لنعيش تجربة الكلمات والأحداث المادية، بدلاً من التحديق فيها بحثاً عن المعنى. بيد أنه في معظم الشعر ليس الأمر مسألة عيش تجربة مع الكلمة بدلاً من المعنى، وإنما الاستجابة لكلاً منهما معاً، أو استشعار بعض الروابط الداخلية بين الاثنين. إن كوننا حساسين أكثر من العادة للغة لا يعني بالضرورة أن اللغة المعنية "تتصدر المشهد" على نحو غريب. قد تكون القصيدة مبدعة لفظياً دون لفت الانتباه بتباهٍ للحقيقة. وهذا يعني أن القصائد تتفاوت في النسبة التي تؤسسها بين الدال والمدلول. تفعل ذلك أيضاً مدارس الشعر كلها، أو حقب ثقافية مختلفة، أو أعمال مختلفة للمؤلف نفسه. هذا ما تجاهله إلى حد كبير الشكلانيون الروس، الذين كانوا أول مجموعة حديثة من النقاد عرَّفت الشعر بأنه فائض من الدوال التي تتفوق على المدلولات، وهي التي سوف ننتقل إليها الآن.

الشكلانيون

3.1 الصفة الأدبية

رأت مدرسة الشكلانيين الروس، التي ظهرت في أوائل القرن العشرين، الشعر كلغة وُضِعَت في علاقة غريبة وواعية لذاتها مع نفسها[1]. برأي هؤلاء النقاد الطليعيين الجريئين، والأدباء الذين تصرفوا بطريقة غير تقليدية في زمنهم، لم تكن القصائد مكوّنة من صور وأفكار ورموز وقوى اجتماعية أو نوايا الشاعر، بل من كلمات. لهذا السبب اتخذوا موضوع بحثهم مادية اللغة، أو ما يسمونه "الصفة الأدبية". تعني "الصفة الأدبية" اللغة التي كانت تعي نفسها بشكل غريب على هذا النحو ـ أو، إذا أردنا صياغة الكلام بطريقة أخرى، اللغة التي تم "تغريبها"، لتصبح مُدركة حديثاً للقارئ أو المستمع. وبدلاً من كونها وسيلة شفافة نحدّق عبرها في العالم، أصبحت الآن مادة ملموسة في حد ذاتها. إن السطر: "بل حتى العيش في عرق سرير محطم" هو شعر، لأن فهم ما تعنيه الكلمات لا ينفصل عن التلذذ بطعمها في أفواهنا، فهو ليس مثل قولنا: "حسناً، ولكن يجب التدحرج بشراشف قذرة!". بناءً على هذه النظرية، تلفت الصفة الأدبية الانتباه، أو تسلّط الضوء على علامات لفظية، بحيث تصبح

(1) See Victor Erlich, *Russian Formalism: History - Doctrine* (The Hague, 1955); Fredric Jameson, *The Prison-House of Language* (Princeton, NJ, 1972); L. Matejka and K. Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics* (Cambridge, MA, 1971), and Tony Bennett, *Formalism and Marxism* (London,19 79).

واضحة وحديثة. على هذا النحو، كما رأينا، تفشل في تقدير حقيقة أن كثيراً مما نسميه شعراً لا يفعل ذلك بأية درجة لافتة للنظر.

لم يدَّعي الشكلانيون أن لفت الانتباه هذا للعلامة كانت مقتصراً على الأدب. لا تعني "الصفة الأدبية" "الأدبْ" نفسه، فقد تأتي في النكات أو الألغاز أو الشعارات الإعلانية، في حين أنها نادرة إلى حد ما في بعض الأعمال الأدبية (كالروايات الواقعية، على سبيل المثال). يُصاب محررو بعض الصحف المصوَّرة بالذهول لسماع أن هذه الصحف تكرس وقتاً من أجل الصفة الأدبية أكثر بكثير مما يفعله جورج أورويل. تعني عبارة "تغريب اللغة" الانحراف عن المعيار اللغوي، وقيامها بذلك يعني "التقليل من ألفة" خطابنا اليومي المبتذل و"الآلي". وبالتالي، فإن الشعر هو نوع من التشوه المبدع لتواصلنا العملي؛ فعبارات مثل "لا تزالين عروس غير مسلوبة من الهدوء" تُنزِلُ عنفاً منظَّماً على كلامنا العادي.

يترتب على ذلك أن الصفة الأدبية مفهوم نسبي، إذ يمكنك فقط أن تحدِّد انحرافاً إذا استطعت تحديد معيار ما. والقواعد اللغوية تتغير. يعمل "التغريب" فقط مقابل خلفية لغوية مسلَّم بها، ولكن الخلفية المسلَّم بها لشخص ما قد تكون تغريباً بالنسبة لشخص آخر. إن إسقاط حروف (H) الخاصة بك في منطقة نايتسبريدج ربما يُعَدُّ انحرافاً، في حين أنه أمر معياري في أجزاء من لانكشاير، ونطق حرف "H" معياري في جمهورية أيرلندا، ولكنه انحراف في ديفون. إن نطق كلمة (bath) التي تعني "حمام" بحرف علة طويل صحيح في مدينة باث، ولكنه ليس كذلك في سياتل. قد تبدو جملة "هل هو الشخص نفسه الذي تسعى إلى الحديث معه؟" غريبة في بروكلين، ولكنها يمكن أن تكون كلاماً يومياً في كيري. ما يبدو من إحدى وجهات النظر شعراً، بمعنى أن اللغة واعية تماماً لنفسها، قد يكون كلاماً عادياً لشخص آخر. فاللغة التي تكون قديمة غالباً ما تبدو شعرية بالنسبة لنا، ولكن ربما لم تكن كذلك لمستخدميها الأصليين.

3.2 التغريب

إذاً، اعترف الشكلانيون أن الصفة الأدبية، أو ما دعوه بالوظيفة الشعرية، لم تكن شيئاً في حد ذاتها، فلم تكن شيئاً ثابتاً دائماً وشيئاً قابلاً للعزل بشكل موضوعي، وإنما علاقة بين أنواع مختلفة من الخطاب. الشعر هو الوظيفة التي يُحدثها الفرق بين أنواع اللغة، وليس مجموعة ثابتة من الخصائص. إنها مسألة علامات تشير إلى ذاتها، ولكن ما يُعَدُّ ذلك يتغير من مكان إلى آخر ومن زمن إلى آخر. مع ذلك، فإنه ليس من الواضح دائماً مع الشكلانيين ما يتم تغريبه بالضبط. هل هي الكلمة نفسها (أو الدال)، أم الفكرة (أو المدلول)، أم الشيء (أو المرجع) الذي تشير إليه الكلمة؟ هل ننفصل عن القصيدة بالشعور المنعش الذي تعطيه عبارة "جسر البوابة الذهبي"، أو الذي يعطيه المفهوم، أو البنية الفعلية نفسها؟ على أية حال، فإن الفكرة العامة واضحة: إن الشعر هو نوع من الشذوذ المبدع، ومرض اللغة المنعش، مثل نوع ما حينما نكون في الواقع مريضين ونتوقف عن عدّ أجسادنا أمراً مفروغاً منه. لدينا فرصة غير مرغوب فيها لنعيش تجربة أجسادنا مرة أخرى.

عرض الشكلانيون بجرأة، من خلال مناقشة كل هذه الأفكار، ما رأوا أنها نظرية شاملة للشعر، ولكنها نظرية تنتمي بوضوح إلى نوع معين من الحضارة. إنها تنبع بصفة عامة من نوع النظام الاجتماعي الذي أصبحت فيه اللغة براغماتية ومساعدة على نحو مفرط. الشعر هو حقاً نوع من العلاج الروحي لأولئك الحداثيين الذين ذبلت كلماتهم، والذين أصبح خطابهم مملاً دون نكهة مثل طعامهم، والذين أصبحت تجربتهم روتينية على نحو كئيب. إنها شعرية النظام الاجتماعي الذي تحكمه الفائدة، شعرية يظهر فيها كل شيء أنه موجود تماماً من أجل شيء آخر، إذ أصبحت فيها

حواسنا قاسية ومخدَّرة أيضاً. (تعني "مخدَّرة" هنا "دون شعور"، وعكس "جمالية"، وهي الكلمة التي لا تشير في الأصل إلى الفن فحسب، بل إلى الإحساس والإدراك). الشكلانية هي شعرية المجتمع الذي يتم تغريبه، وما يثير المفارقة هو أن استجابتها لهذه الحالة تعني إبعاد التغريب. إنها تغرِّب لغتنا وتجربتنا الآلية حتى نتمكن من البدء بالعيش والشعور بهما من جديد، فهما شيئان سلبيان يخلقان شيئاً إيجابياً.

من الجدير بالذكر، إذاً، أن الشكلانية، مثل الكثير من النظريات الحداثية، من الجماليات السلبية، وهي نظرية لا تُعرِّف الشعر من خلال أي ميزات إيجابية قد تظهرها، وإنما من خلال اختلافها أو انحرافها عن شيء آخر. يتكون الشعر مما يرتد مقابله، وهكذا، فإنه يعتمد على الواقع المغرَّب جداً الذي يُعَدُّ رداً عليه. ليس واضحاً ما يمكن أن يفهمه فيرجيل أو دانتي أو ميلتون من هذا التفسير وما كانوا ينوون الوصول إليه. كما أنه يعني ضمناً، بشكل يثر الشك، أنه لا يمكن العثور على الإبداع في اللغة والتجربة اليومية، بل إنها، بالأحرى، تؤمِّن الحماية المتميزة لأي شيء يقاومهم. هناك نكهة من النخبوية حول هذا المذهب، على الرغم من أن العديد من الشكلانيين كانوا من مؤيدي البلشفية. أبرز هذا التشكك "الراديكالي" للحياة العادية رأسه مرة أخرى في زمننا، ويتجلى ذلك في الافتراض ما بعد الحداثي أن الإبداع موجود فقط في الهوامش والأقليات، وفي الانحراف ومعارضة الإجماع.

ناقش النقاد الشكلانيون مثل فيكتور شكلوفسكي وبوريس إيتشنباوم ورومان ياكوبسون أن وظيفة التغريب كانت شائعة بالنسبة لكل الأدوات الأدبية. وهذا ادعاء جريء بشكل مدهش. إذا كان ذلك صحيحاً، فإن

هؤلاء المنظرين قد تعثَّروا بالفعل بالمعادل الأدبي لحجر الفيلسوف[1]. وقد حققوا ما لم يستطع أي ناقد أدبي آخر في التاريخ تحقيقه: وهو إظهار ما تشترك به القافية والحبكة والتكرار والسخرية الدرامية والسجع والاستعارة والبنية السردية وهلم جرًّ. إنها فكرة خيالية ورائعة، وحقيقة أنها ليست صحيحة يجب ألا يعتِّم على اتساع حيلتها. يغدو التغريب في أيدي الشكلانيين فكرة متنوعة بشكل مثير للإعجاب، إذ ينجح، على سبيل المثال، في شرح ما تشترك فيه القافية والحبكة، أو ما يربط الجناس بفواصل في السرد. ولكن من الصعب أن نرى كيف يمكن أن تكون، على سبيل المثال، أداة الجوقة في الدراما، أو السرد باستخدام صيغة الغائب، أو النهاية السعيدة للكوميديا، أو عُرف عدم إظهار مبارزة على خشبة المسرح، مصنفة دائماً كأمثلة على التغريب أو التقليل من الألفة. ومثل الكثير من الادعاءات العالمية، يبدأ التغريب في التكشف كلياً حينما يتم الضغط عليه كثيراً.

يميز الناقد الروسي الشكلاني رومان ياكوبسون ستة عناصر في أي تواصل شفهي: المتكلم والمخاطَب والرسالة والشيفرة والاتصال والسياق. يمكن أن يكون أي عنصر من هذه العناصر مهيمناً في قول معين. دعنا نفترض أن الرسالة المعنية هي "كان جوزيف ستالين روحاً طيبة". التركيز على المتكلم يتضمن ما يسميه ياكوبسون الوظيفة **العاطفية** (*emotive*): "يالها من روح لطيفة تلك التي كانت لجوزيف ستالين!"، إذا ما أُعلِنَت بنبرة صوت مرحة. أما الوظيفة **الإرادية** (*conative*) فتتعلق بالأثر الذي يسعى إليه التصريح جاهداً ليكون على المخاطَب: "ألا يمكنك أن ترى كم كانت روح ستالين المسن لطيفة؟"

(1) حجر الفلاسفة هو مادة أسطورية يُعتقد أنها تستطيع تحويل الفلزات الرخيصة (كالرصاص) إلى ذهب ويمكن استخدامه في صنع إكسير الحياة. (المترجم)

ينطوي التركيز على الشيفرة، التي تعني نمط العناصر التي تجعل من التواصل ممكناً، على وظيفة **ما وراء لغوية** (*metalinguistic*): "هل تفهم ما أحاول أن أخبرك به هنا عن لطف روح جو ستالين؟ الوظيفة **التعاطفية** (*phatic*) هي مهيمنة حينما ننتبه إلى الاتصال بين المتكلم والمستمع: "حسناً، هاهنا نحن مرة أخرى، نتكلم عن جو ستالين المسن"، في حين أن توجيه الانتباه المباشر نحو السياق يعني دراسة الوظيفة **الإحالية** (*referential*): "إنه جو ستالين الذي نتحدث عنه هنا". بيد أنه إذا ركزنا على الرسالة نفسها، فإن **الوظيفة الشعرية** (*poetic*) تصبح فعَّالة. وفي حالة هذه الرسالة بالذات، حيث يمكن أن نلاحظ الجناس في اللغة الإنكليزية بين كلمة "ستالين" (stalin) و"الروح" (soul)، الطريقة التي تبدو فيها بعض أصوات أحرف العلة في كلمة "لطيف" (gentle) و"جوزيف" (Joseph) أنها تعطي صدىً متبادلاً، وحقيقة أن لفظ التصريح من حيث الوزن هو خماسي التفعيلة من نمط التروكي، وهلم جرَّ. قد نضيف أيضاً إلى فئات ياكوبسون فئة الجنس الأدبي أو تنوُّع اللغة وفق السياق، وهذا يعني عن أي نوع من الخطاب نتحدث. وإحدى الإجابات هو أنه نوع من السخرية.

تشير الكلمات إلى أشياء في العالم، ولكن يمكن القول إنها لا تفعل ذلك بطريقة متبادلة ومتقابلة. تلمِّح كلمة "لطيف" إلى بعض الصفات الإنسانية، لكنها تفعل ذلك فقط لأنها محصورة في سلسلة من علامات أخرى فتميز نفسها عن باقي العلامات. لا يمكن أن يكون هناك كلمة واحدة فقط، كما لا يمكن أن يكون هناك رقم واحد أو إنسان واحد فقط. لذا، فإن أي كلمة معينة تواجه طريقتين، إذا جاز التعبير: نحو ما تدل عليه (أي مرجعيتها أو إحاليتها)، ونحو العلامات الأخرى. يمكن للمرء أن يدَّعي أنه يمكنها القيام بالسابق بسبب

اللاحق فقط. يمكن لعبارة "الجزر الأبيض" أن تعني فقط الجزر الأبيض بحكم موقعها في شبكة متداخلة من العلامات، وهذا الموقع يمكن أن يكون غامضاً دائماً: في اللغة الروسية، العبارة التي تعني الجزر الأبيض هي أيضاً اسم لشاعر يحتفى به وهو باسترناك.

هذه الإشارة المزدوجة صحيحة بالنسبة للغة بحد ذاتها، ولكن اتضح أن الشعر، مرة أخرى، هو حالة نموذجية عليها. إن حقيقة أن أية كلمة قادرة على الإشارة فقط، في أية قصيدة، من خلال علاقاتها المعقدة مع كلمات أخرى هي واضحة نوعاً ما أكثر مما هو عليه في أي جزء من محادثة عادية. وهذا لأن القصائد بنى مضغوطة من اللغة بصورة غريبة، وهذه اللغة تستغل إلى أقصى حد الصلات المتشابكة بين العناصر المختلفة لهذه البنى، فالأمر ليس أنها تأخذ علامات إحالية عادية مثل "الجزر الأبيض" وتخلِّصها من دلالاتها، بحيث لا تعني كلمة "الجزر الأبيض" الآن الجزر الأبيض على الإطلاق، بل من خلال وضع كل كلمة في وظيفتها المعقدة مع الكلمات الأخرى. تحافظ هذه الكلمات على هذه الوظيفة المرجعية أو الإحالية ولكنها تُخضِعها لنمط كامل من العلاقات اللفظية التي تشكّل القصيدة. أو، كما صاغتها مدرسة براغ البنيوية، تهيمن الوظيفة الجمالية على الوظيفة التواصلية. (كانت مدرسة براغ نتاجاً نظرياً للشكلانية الروسية)[1]. مع ذلك، من المهم أن نلاحظ أن هذه النسبة بين الجمالي والتواصلي تختلف من شاعر إلى آخر، أو من نوع من الشعر إلى آخر. يسعى الشعراء الرمزيون مثل مالارميه إلى تطهير معظم الكلمات من سمتها الدلالية، وتحريرها تماماً من مرجعيتها وجعل الدال يطفو حراً، في حين يُبقي مؤلف مثل جون درايدن، أو تشارلز أولسون، عينه ثابتة بحزم على المرجع.

---

(1) See Paul Garvin (ed.), *A Prague School Reader* (Washington, DC, 1964).

3.3 سيميوطيقيا يوري لوتمان

طوّر السيميائي الروسي يوري لوتمان، وهو متحدّر آخر بارز من الشكلانيين، هذه الحالة في اتجاه أصلي للغاية[1]. برأي لوتمان، ليست القصيدة مجرد بنية أو نظام من العلامات، لكنها "نظام من نظم"، فالنص الشعري متعدد الأنظمة، بمعنى أن كل جانب من جوانبها الرسمية مثل الوزن والإيقاع والقافية والمعنى ونسيج الصوت وما شابه ذلك، يشكّل نظاماً منفصلاً ضمنه. يمكننا أن نتكلم عن أنظمة القصيدة الصوتية والدلالية والمعجمية والبيانية والعروضية والمورفولوجية وهلم جرًّ. توجد هذه الأنظمة في تفاعل دينامي مع بعضها بعضاً، وهو تفاعل يتضمن الاصطدامات والفوارق بينها. وهذا، في الواقع، من وجهة نظر لوتمان، ما يشكّل القصيدة ككل. ثمة مسألة أخرى تتعلق بما إذا كان هذا صحيحاً عالمياً عن الشعر، كما يبدو أن لوتمان يتصور، أو ما إذا كان يمثل، على وجه التحديد، نظرية حديثة ما بعد رومانسية. ربما يكون ذلك أفضل عند والاس ستيفنز من لوكريشس أو الأغنية التقليدية.

ثمة طريقة أخرى لصياغة فكرة لوتمان وهي الادعاء أن الأعمال الشعرية غريبة أو مشفّرة أكثر مما ينبغي. إذا نظرنا إلى أي عنصر داخل القصيدة ـ لنقل كلمة أو قافية أو صورة ـ فمن السهل أن نرى أنه يحتل مكاناً داخل مجموعة من أنظمة مختلفة. لم يكن لديه سياق واحد أبداً، كونه موجود في محيط السياقات. يمكننا دراسة كلمة معينة فيما يتعلق بنظام القصيدة الدلالي، ويعني ذلك رؤيتها من وجهة نظر

(1) See in particular Yury Lotman, *Analysis of the Poetic Text* (Ann Arbor, MI, 1976), and *The Structure of the Artistic Text* (Ann Arbor, MI, 1977).

المعنى العام، ولكن يمكننا أيضاً أن نحدد موقعها داخل النظام الصوتي أو نمط الأصوات في العمل الأدبي، وفي نظام بحره الشعري ونظامه الرمزي، وما إلى ذلك. ينتج ما نسميه التأثير الجمالي للعمل الأدبي ككل، من وجهة نظر لوتمان، من الصراع أو الاحتكاك بين كل هذه النظم شبه المستقلة، فكل نظام ينحرف عن النظم الأخرى "أو يعطّلها"، ومن هذه التوترات والاصطدامات تنشأ الآثار "الشعرية".

دعونا نأخذ مثالاً من قصيدة بن جونسون بعنوان "دعوة صديق إلى العشاء"، وقد اختيرت إلى حد ما بصورة عشوائية:

... مع ذلك، سوف تحصل، لتصحيح حاسة الذوق لديك،

على زيتونة، ونبات الكبر، أو بعض السلطة الصحية

لترافق لحم الضأن، مع دجاجة قصيرة الأرجل،

إذا استطعنا الحصول عليها، وهي مليئة بالبيض، ومن ثَمَّ

الليمون، والنبيذ كصلصة. يضاف إلى هذه أرنب

كي لا نشعر بخسارة في أموالنا.

على الرغم من أن الطيور الآن نادرة، إلا أن هناك بائعين،

فلم تقع السماء بعد، أعتقد أنه قد يكون لدينا طائر القُبَّرة ...

كُتبت هذه الأبيات بثنائيات بطولية، وهي تعطينا مسبقاً ضمن شروط لوتمان نظامين متميزين: القافية والتفعيلة الخماسية من نمط اليامب، غير أن ما يقطع باستمرار عبر هذين هي "نظم" النحو، التي لا يمكن التنبؤ بها كثيراً، والإيقاع وما إلى ذلك، بحيث تكون كلمة "دجاجة"، على سبيل المثال، على علاقة صوتية بكلمة "من ثَمَّ"، وعلاقة دلالية بعبارة "قصيرة الأرجل"، وعلاقة لها وزن شعري بعبارة

"ترافق لحم الضأن، مع قصيرة الأرجل ..."، وعلاقة نحوية بكل الجملة التي تبدأ من "مع ذلك" إلى "المال"، وعلاقة إيقاعية بالأبيات نفسها، وعلاقة مماثلة بـ(الأرنب)، وعلاقة قواعدية بكلمة "لها" و"مليئة بالبيض" وهلم جرًّ. هذا هو المقصود من "التشفير". يُنشِّط الشعر، بناءً على هذه النظرية، الدال بأكمله. وعن طريق استغلال الصوت والشعور والشكل والنبرة والإيقاع والقيمة الرمزية وغيرها في آن واحد، فإنه يطلق أغنى إمكاناته. لقد رأينا بالفعل أن هذا لا ينطبق حقاً على القصائد التي تفتقر للزخم أو الكثافة بصورة متعمّدة، التي تكون مقيدة من الناحية اللغوية، ولكنها تمثل افتراضاً موحياً حول كيفية عمل الكثير مما نسميه شعراً.

هذا التداخل المستمر لنظام مع آخر هو، من وجهة نظر لوتمان، أساسي لما يجب أن يعتمل بشكل فعال في لغة الشعر. فالوزن، على سبيل المثال، نظام ثابت نسبياً، الذي إذا تُرك لنفسه فإنه يبدو رتيباً وخاملاً. ومن شأنه أن ينشئ نمطاً متوقعاً بصورة مفرطة من التوقعات من ناحية القارئ، ويميل بالتالي، إذا صغنا ذلك بمصطلحات شكلانية، إلى جعل تصوراتنا آلية. غير أن الاختلافات الإيقاعية تعمل على تعطيل هذا الاستقلال، فتنتج بالتالي آثاراً جمالية. وهكذا، فإن القصائد منتظمة وغير قابلة للتنبؤ في الوقت نفسه، وهذا برأي لوتمان يعني أنها تولِّد تقريباً إمكانات لا تنضب من المعلومات. إن القصيدة هي نظام من القواعد، ونظام من انتهاكها على حد سواء، فهي تؤسس التعادلات، ولكنها تؤسس أيضاً الاختلافات. فكّر، على سبيل المثال، بالقافية التي تخلق صوتاً (بشرياً) يتعادل بين كلمتين، ولكنه يسلّط الضوء على اختلافهما الدلالي حينما يفعل ذلك. يمكن تحقيق التأثير المزدوج نفسه عن طريق الإيقاع.

يجانس الوزن أيضاً بين الكلمات عن طريق سحبها إلى نمط واحد، ولكنه حينما يفعل ذلك يخلق خلفية يمكن من خلالها أن تصبح الاختلافات قابلة للتصور أكثر. تؤكد الاستعارة على الصلة بين العناصر التي يمكن أيضاً أن يُنظَر إليها أنها تختلف عن بعضها، لا بل يستحضر لوتمان نظرية عن القيمة الشعرية من هذا التلاعب المتواصل من الاختلاف والهوية، التي تقف اليوم على أنها مجرد حقيقة عن الشعر. القصائد الجيدة هي تلك التي يكون فيها تفاعل مرضٍ بين المتوقع والتخريبي، وبين النظام وانتهاك النظام، في حين أن القصائد السيئة هي تلك التي تكون إما قابلة للتنبؤ بشكل مفرط أو عشوائية بشكل مفرط. إنه ادعاء مثير للاهتمام، على الرغم من أنه معياري للغاية ربما: كيف تصبح الكتابة الآلية أو الجزافية، أو التدفق اللاوعي لقصيدة من قصائد الدادائية، وفقاً لهذا التفسير؟

للحصول على توضيح لنظرية لوتمان، دعونا نلقي نظرة على لازمة ييتس المعروفة من قصيدته "عيد الفصح 1916"، "يُولَد الجمال الرهيب". ما الذي يجعل هذا البيت الشعري فعالاً جداً؟ للإجابة عن هذا السؤال بشكل كاف، يتعين علينا، بطبيعة الحال، أن نعيد الكلمات إلى سياقها بدلاً من التدقيق فيها وحدنا، ولكن حتى في العزلة الرائعة يمكن للكلمات أن تسفر عن شيء مثير للاهتمام. وإذا تركنا معاني البيت الشعري المختلفة جانباً (أي الجزء الذي يلعبه هذا البيت في نظام القصيدة الدلالي)، فضلاً عن وظائف البيت الشعري الرمزية والمجازية وغيرها (كونه يحتوي على تضاد أو تناقض، على سبيل المثال)، فعلينا أن نركز تماماً على قيم متعلقة بالصوت أو الوزن الشعري. لا يمكن لجملة "يُولَد جمال شجاع" أن تفي بالغرض بوضوح، ليس فقط لأنه ليس من الواضح كيف يمكن أن يكون

الجمال شجاعاً، ولكن لأن الإفراط في الجناس سيعطينا فائضاً في الهوية وليس اختلافاً كافياً. فمثل هذا البيت الشعري القصير (الذي يتكون من ثلاث تفعيلات فقط) يمكن فعلاً أن يدعم فقط جناساً واحداً. تقدِّم كلمة "رهيب" تعقيداً صوتياً مختلفاً على نحو واعد في البيت الشعري، ولكن حقيقة أن مقطعها الأخير يبدأ بحرف (b) (في اللغة الإنكليزية) يرتبط أيضاً بشكل غير مزعج بالحرفين الأولين لكلمتي "beauty" (الجمال) وكلمة "born" (يُولَد). لذا، ثمة تقارب أو تكافؤ هنا، ولكن بسبب أنه يتعلق بالمقطع الأخير من الكلمة، فإنه ليس مؤصلاً كثيراً، وبالتالي فإنه لا يُعَدُّ مزعجاً جداً على الأذن.

وبطريقة مشابهة، فإن المقطع الأول من كلمة جمال "beauty" يشبه المقطع الأخير من كلمة فظيع "terrible"، ولكن الصوتين يتباعدان أيضاً على الرغم من تقاربهما. والمقطع الأخير من كلمة جمال "beauty"، وكذلك حرف "i" في كلمة فظيع "terrible"، يُسمَع صداه في صوت حرف العلة لكلمة "is". ولكن حينئذ، كما لو أن البيت الشعري في خطر أن يصبح أيضاً موحَّداً على نحو ممل جداً، لدينا تلك الكلمة المعترضة "born"، التي تُدرج صوت حرف العلة المختلف تماماً. مع ذلك، فإن حرف "r" في كلمة "born" يشبه حرفي "rr" في كلمة فظيع "terrible"، التي تربط البيت الشعري ببعضه على نحو أكثر إحكاماً. (في مصطلحات ييتس الهيبرنو- الإنكليزية، سيكون صوت الحرف "r" أكثر حدّة مما هو عليه في اللغة الإنكليزية المعتمَدَة). أحد الأسباب التي تجعل البيت الشعري ناجحاً، إذاً، هو أنه ينشئ، من الناحية الصوتية، تفاعلاً معتدلاً للهوية والاختلاف، ولكنه يُسِرُّ الأذن أيضاً من حيث الإيقاع، لأنه يتكوّن من تفعيلة يامبية وتفعيلتين من نمط الأنابست. (لدينا في التفعيلة اليامبية مقطع مشدد

يليه مقطع غير مشدد، في حين لدينا في تفعيلة الأنابست مقطعان مشددان يليهما مقطع مشدد واحد، وهذا ملخص بعبارة: (di-di-dum)[1].
وهذه تفعيلة معقدة ومتنوعة على نحو يثير الاهتمام، فهي ليست ثقيلة أكثر من اللازم ولا متعثرة أكثر من اللازم، ووجود الاثنتين جنباً إلى جنب يخلق نوعاً من التوازن والتناظر الممتع للأذن، إذ يبدو أن البيت الشعري يتمحور في مكان ما بين الاثنين.

يرى لوتمان أن العمل الأدبي الجيد هو الذي يكون غنياً بالمعلومات التي تتعلق بمسألة الانحراف، فعناصر النص الأكثر استقراراً، التي يمكن التنبؤ بها مثل الوزن، تنتمي إلى ما يمكن تسميته رمزه المهيمن؛ ولكن نظراً لأن هذه العناصر منتظمة جداً، فإنها تميل أيضاً إلى أن تكون أقل وضوحاً. تُعرَف هذه العناصر في نظرية المعلومات أنها "زائدة عن الحاجة"، فهي ضرورية لنقل المعلومات ولكنها، في حد ذاتها، لا تعطينا معلومات. فكّر، على سبيل المثال، في الحروف الأبجدية التي لا معنى لها في حد ذاتها، ولكنها وسيلة ضرورية للمعنى. يعطينا النص، إذاً، أقصى درجة من المعلومات حينما ينحرف بشكل لا يمكن التنبؤ به عن أحد رموزه، فيخلق آثاراً تقف في وجه هذه الخلفية الموحّدة.

يمكن العثور على مثال في المقطع الأول من قصيدة روبرت لويل الرائعة "السيد إدواردز والعنكبوت":

رأيتُ العناكب تسير في الهواء،

وتسبح من شجرة إلى شجرة في ذلك اليوم العفن،

---

(1) على الرغم من أنه يجب القول إن هذا النوع من الأشياء ليس علماً أبداً في حد ذاته. ثمة طرق أخرى لتقطيع البيت الشعري.

في أغسطس الماضي حينما أتى القش
أصدر صريره عند الحظيرة. لكن كلما
كانت الرياح غربية،
حينما يجعل نوفمبر القاسي العناكب تطير
إلى أشباح السماء، فإنها لا تهتم سوى براحتها والموت
متجهة بسرعة شرقاً نحو شروق الشمس والبحر ...

لقد بدأت القصيدة بتفعيلتين خماسيتين من نمط اليامب، وهذا ينشئ توقعاً أن الشكل الشعري سوف يستمر، لكن البيت الثالث والرابع ينتقلان بشكل غير متوقع إلى تفعيلات رباعية من نمط اليامب، وذلك بالالتفاف على التفعيلة الشعرية، في حين يلتف البيت الخامس إلى تفعيلة ثلاثية من نمط اليامب. بعد أن يتقلص المقطع عند محيط خصره، إذا جاز التعبير، فإنه يبدأ بعدئذ في الاتساع مرة أخرى إلى التفعيلة الخماسية. بيد أن البيت الأخير هو سداسي التفعيلة (أي هناك ست تفعيلات من نمط اليامب)، وهذه وسيلة تقليدية لإنهاء مقطع شعري ما من شأنه أن يوفر التفافاً آخر غير متوقع.

جزء من المفاجأة التي يحققها المقطع هي أن وزنه وقافيته رسميان أكثر بكثير من لغته. فالصورة الطبيعية للقش الذي يصدر صريراً عند الحظيرة، حيث الحركة البارعة المتمثلة "بإصدار الصرير"، تستعيد ما قد يثبت خلاف ذلك وهي أنها عبارة مبتذلة جداً تأتي مغلّفة داخل تلاعب متطور للغاية في الوزن. ما يصدر الصرير هي ربما العربة التي تحمل القش، ولكن بما أن القصيدة لا تقول ذلك صراحة، فإننا أحرار في إدراج الاستعارة الخيالية وهي أن القش نفسه هو الذي يصدر الصرير. ثمة دراما مفاجئة تنتج من انكسار غير متوقع في البيت

الشعري، تليه هاتان الكلمتان القاسيتان "ولكن أين"، ومن ثَمَّ تأتي الخطوة المتسارعة إلى البيت التالي للحفاظ على الشعور، وهو بيت اتضح أنه يثير الانتباه لكونه قصيراً ("الرياح غربية"). يبدو الأمر كما لو أن الشكل يقحم نفسه فجأة، حينما ندرك حاجة الشاعر إلى مطابقة لغته غير المتفاخرة خلاف ذلك مع المتطلبات الصارمة للقافية والوزن. إن اختيار الشاعر ليصف اليوم أنه "عفن"، وهو وصف حكيم يعطي فيه حرف "d" في كلمة "mildwed" صدىً لحرف "d" في كلمة "day"، لهو لمسة بارعة في خصوصيتها.

إن إسقاط تفعيلة أو اثنيتن، كما يفعل لويل في الشعر، هو ما يصفه لوتمان أنه "أداة ناقصة"، وهذا يعني أن توقعاتنا معطلة بسبب شيء نتوقع أنه يظهر ولكنه لا يظهر. وهكذا، يمكن أن تشمل عدم القدرة على التنبؤ على غياب عنصر ما فضلاً عن حضوره. ثمة اضطراب مثير للتوقعات في الأبيات الآتية، وهي أبيات مناسبة بما فيه الكفاية موضوعها هو الوزن الشعري:

كان هناك شاعر شاب من اليابان

لا يمكن تقطيع أبياته الشعرية أبداً.

حينما سألوه عن سبب ذلك، قال: لأنني

لا أقوى إلا أن أُدرِجَ أكبر عدد من الكلمات في البيت الأخير.

تنبثق المعلومات، إذاً، من الانحراف الذي يتطلب انتظاماً في الشيفرة أو الرمز. يرى لوتمان أن الشعر هو تماماً هذا التناوب بين العشوائي والمنتظم الذي يُنقَل إلى نقطة من التعقيد لا قعر لها، وأن الشعر هو، في الواقع، من أكثر أشكال الخطاب تعقيداً التي يمكن أن نتخيلها. يبدو أن اللغز يكمن في أن القصيدة هي من أكثر أشكال

الكتابة "إشباعاً من الناحية الدلالية" لدينا، إذ تعطينا معلومات في مساحة مكثفة أكثر من أي نوع آخر من النصوص، ولكن كون هذا الأمر يكون في ظروف عادية فإنه سيكون في خطر التحميل الزائد للمعلومات. ترى نظرية المعلومات أن الزيادة الكبيرة في المعلومات تعني انخفاضاً في التواصل، لأن ثمة كثيراً من المواد التي علينا استيعابها. غير أن الشعر يظهر في الحال أنه مشبع دلالياً (ومكتظ بالمعنى) وقابل للتواصل تماماً. مع ذلك، لا يكون فيه "التكرار" كثيراً، ذلك أنه من نوع النصوص حيث يكون كل عنصر فيه مهماً. كيف يمكن أن يكون ذلك؟

يكمن الجواب فيما ناقشه لوتمان مسبقاً عن نمط التنظيم الفريد للقصيدة، فالنص الشعري غني بالمعلومات، لأن كل عنصر من عناصره، كما رأينا، يقع عند تقاطع عدة نظم مع بعضها. وكل وحدة، إذا أردت، هي نوع من آلية التحوّل بين مجموعة من النظم والنظم الفرعية، وتشارك في عدة نظم مختلفة في آن واحد. هذا الأمر معقد إلى حد كبير بسبب حقيقة أن كل سمة من سمات أي قصيدة تعيش أيضاً حياة مزدوجة بوصفها "محوراً استبدالياً" (paradigmatic) و"محوراً تركيبياً" (syntagmatic). (يشير المصطلح الأول إلى النمط الإجمالي للنص، الذي يُفهَم أنه كيان مكاني، في حين يشير الثاني إلى العلاقات التي أنشئت "أفقياً"، حينما تتحرك القصيدة بيتاً بيتاً عبر الزمن ونحو الأمام). يمثل كل نظام من هذه الأنظمة معياراً تنحرف عنه المعايير الأخرى. "يُغرِّب" كل نظام الأنظمة الأخرى، أي يجعلها غريبة، ويكسر انتظامها ويجعلها في ارتياح حيوي أكبر. ولما يهدد نظام ما أن يصبح روتينياً ورتيباً جداً، فإن نظاماً آخر يقطعه ليعطله وليجعل وجوده ملموساً من جديد.

يبدو الأمر كما لو أن القصيدة هي غزو مستمر لنظام من نظام آخر، حيث يقدِّم نظام لفترة محدودة من الزمن قاعدةً والنظام الآخر تعدياً عليه في نمط متحول باستمرار. وينطوي هذا الأمر على توليد مستمر للقواعد أو التوقعات وانتهاك أو خرق لها. فكل نظام يحتوي على توتراته الداخلية الخاصة به، وتوازياته، وتعارضاته وهلم جرًّ؛ وكل نظام يعمل باستمرار على تعديل الأنظمة الأخرى. فعلى سبيل المثال، إذا ارتبطت كلمتان بصوتهما أو مكانهما في مخطط الوزن الشعري، فإن هذا سوف يميل أيضاً إلى ربط معانيهما معاً، لكن ذلك قد يسلّط الضوء أيضاً على اختلافاتهما في المعنى، فيعيق نظام القصيدة الدلالي أنظمتها الصوتية أو تلك المتعلقة بوزنها الشعري. لدى القيام بذلك، فإنه ينتج زيادة في المعلومات. وبما أنه يمكن لأي كلمتين في النص أن تكونان متحالفتين على أساس ما، فإن هذه الاحتمالات لا نهاية لها فعلياً. وقد نسأل من ثَمَّ كيف ينجز الشاعر كل هذا دون مساعدة الحاسوب؟ الجواب هو أنه يعتمد على أذنه، مثل لاعبة التنس نوعاً ما التي لا تعتمد على علم الديناميكا الهوائية وإنما على ردّات فعلها.

بالتالي، تُعَدُّ القصيدة تفاعلاً معقداً من الأنظمة لا يمكن سبر أعماقه. ولأن هذا التفاعل لا يمكن توقعه أبداً، فإنه غني بالمعلومات. وكوننا نتحدث عن **أنظمة** هنا، فإننا نتحدث أيضاً عن الانتظام، وبالتالي عن التواصل. إن تراكب النظم وتفاعلها هو الذي ينتج المعلومات والتواصل. فما ينحرف عن نظام ما هو نظام آخر، وهذا ينتج المعلومات ويحافظ على التواصل. من وجهة نظر لوتمان، إنه يوفر أيضاً أساساً للتقييم، فالقصائد الجيدة هي تلك الغنية بالمعلومات. ادّعى كيتس أن الحقيقة هي الجمال، في حين أكد لوتمان على أن المعلومات هي الجمال بحد ذاته.

إن الانتباه للطبيعة المنتظمة للقصائد يجب ألا يحجبنا عن حقيقة أن هذه القصائد هي أيضاً أمثلة على التلاعب. هذه طريقة أخرى حيث تقف القصائد منحرفة عن الحضارة المهووسة بعالم الأعمال. من خلال وجود الشعر ببساطة، فإنه يحقق وظيفة طوباوية تدل على شكل من أشكال الحياة التي ستكون أقل شدة من حيث العمل والإكراه والالتزام. الشعراء، مثل الرضّع، يستمتعون بالأصوات لذاتها، أما الشعر فهو شكل متفوق من الثرثرة. وأكثر تمارين الخيال نبلاً ورفعة، كما رأينا، تحاذي أكثر الأوهام رجعيةً. القصيدة هي قطعة من الرياضة السيميائية التي يكون فيها الدال قد حُرِّرَ للحظات من جهوده التواصلية القاتمة، ويمكنه أن يفسد نفسه بشكل مشين. بعد تحرر القصيدة من زواجها بالمعنى، وهو زواج يعوزه الحب، يمكنها أن تقوم بدورها في الميدان، وأن تختلط وتطير مرحاً مع الدوال المماثلة وغير المتصلة بها. إذا عرف حراس الأخلاق التقليدية ما الأشياء الفاضحة التي كانوا يحفرونها على شواهد قبورهم، فسوف يتوقفون عن القيام بذلك فوراً.

اللعب هو عكس النشاط الفعال، على الرغم من أنه يؤدي دوراً حيوياً في تطورنا. وإحدى المشكلات مع هذا التطور، وفقاً لنظريات جاك لاكان التحليلية النفسية، هي أن الرضيع الصغير لا يمكنه أن يميز حقاً ما يفعلونه معه لأسباب مساعدة أو نفعية مما يفعلونه معه أو يحدث له دون ذلك، فإطعام الرضيع والحفاظ عليه دافئاً بعد الحمّام ممن يقدِّم له الرعاية هي في الواقع أعمال تدل على الحب من طرفهم. يرى لاكان أن الرضيع يختبر هذا التعبير عن الحب بأنه غامض ومقلق، لأنه لا يمكن لهذا التعبير أبداً أن يَظْهَرَ نفسه تماماً،[1] بل

(1) للحصول على سرد لفكر لاكان، انظر كتاب

Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, 1983), Ch. 5.

يجب حتماً أن يكون محجوباً بالشكل الوظيفي الذي يأخذه. ما يتطلبه الطفل هو أن يحظى بالقبول، ولكن لا يمكنه أبداً أن يدرك تماماً هذا القبول. وفقاً لنظرية لاكان، تبدأ الرغبة، أو اللاوعي، أولاً في هذه الفجوة القائمة بين الطلب للحصول على القبول غير المشروط والرضا الناتج من الحاجة البراغماتية أو الواقعية. غير أن اللعب مع الرضّع يعني ألا نفعل شيئاً آخر سوى قبولهم كما هم، دون أن يكون لدينا أي هدف أسمى آخر. ونشعر أن اللعب يوصلنا إلى طبيعتنا كذوات بشرية. فالشعر، فضلاً عن أمور أخرى، ما هو إلا أثر من آثار الذاكرة في هذا الشعور البدائي لكونهم مقبولين كما هم.

3.4. المغالطة الحلولية

يؤكد لوتمان أن كل نظام في قصيدة هو نظام شبه مستقل عن الأنظمة الأخرى، وهذه نقطة أخطأ العديد من النقاد في تجاهلها، بل سعوا إلى نظرية للعمل الأدبي ترى كل جانب على أنه متكامل بشكل متناغم مع بقية الجوانب. والبارز في هذا النوع من المقاربات هو ما يمكن أن نسميه "المغالطة الحلولية". بناءً على هذه الرؤية، يتحد تماماً الشكل مع المضمون في الشعر، لأن لغة القصيدة بطريقة ما "تجسِّد" معناها. وفي حين أن اللغة اليومية تشير ببساطة إلى الأشياء، تجسد اللغة الشعرية هذه الأشياء بالفعل. هناك مجموعة من الآراء التي تكمن وراء هذه الدراسة في الشعر: مثلما تُعَدُّ كلمة الله هي الأب المجسَّد على هيئة بشر، فإن أية قصيدة لا تتحدث ببساطة عن أشياء، ولكن بطريقة غامضة ما "تصبح" القصيدة هذه الأشياء. هذه الرؤية المقدّسة للعلامات نجدها، فضلاً عن أماكن أخرى، في قصيدة ت. س. إليوت **أربع رباعيات**، على الرغم من أنها تزحف إلى هناك بصورة سلبية وقاتمة: فلا يمكن للشعر أبداً، بصراعه الذي لا يطاق مع

الكلمات والمعاني، أن يحقق اكتمال وجود التجسيد. لا يمكن للكلمات أبداً أن تحقق مكانة الكلمة. يمكن للغة أن تُلمِّح إلى الحقيقة من خلال لفت الانتباه إلى حدودها الخاصة، وبالتالي إلى ما يتجاوزها؛ أو أنها يمكن أن تسفر عن نظرة سلبية إلى الحقيقة من خلال إلغاء نفسها، ولكن في عالم ساقط لا يمكنها أن تلتقطها بواقعيتها. إنها موضوع حداثي في جوهرها.

يمكن العثور على مثال غريب نوعاً ما على المغالطة الحلولية في تعليقات ف. ر. ليفيس على عبارة "أشجار الكوخ المغطاة بالطحلب" في قصيدة كيتس "إلى خريف":

إن عملية ملء الحروف الساكنة في عبارة "أشجار الكوخ المغطاة بالطحلب" واضحة بما فيه الكفاية: هناك تقف الأشجار ملتوية وقوية في جذوعها وفروعها، وبتشابكها الكثيف في الأوراق التي تحملها. أعتقد أنه ليس من محض الخيال أن تجد أن (معنى ما هو عليه) نطق "أشجار الكوخ" يشير أيضاً إلى العضة الهشة وتدفق العصير حينما تنغلق الأسنان على التفاحة الناضجة[1].

إذا لم يكن هذا خيالياً، فمن الصعب أن نعرف طبيعته، فمن "الواضح" بالنسبة إلى ليفيس أننا يمكن أن نرى أشجاراً ملتوية وقوية ومتشابكة بأوراقها الكثيفة، على الرغم من أن القصيدة لا تقول شيئاً من هذا القبيل. وهذا يشبه الادعاء أنه من الواضح أن هاملت لديه نمش وأنف مكسور.

يرى ليفيس أن اللغة الشعرية الحقيقية ممتلئة وناضجة مثل التفاحة، والقراءة تشبه عملية المضغ، فالكلمات تكون في قمة أصالتها حينما

---

(1) F. R. Leavis, *The Common Pursuit* (Harmondsworth, 1962), p. 16.

تتضخم وتمتلئ بأشياء مادية وناضجة. وإذا ما دخلنا إلى أعماق هذه الفكرة، فإننا نجد أن الشاعر الحقيقي سيكون مثل بائع الخضار. وفي السعي إلى تقدير الكلمات وتوقيرها بوصفها أشياء مادية كثيفة في حد ذاتها، فإن المغالطة الحلولية لا تنجح إلا في إلغائها. فالكلمات التي "تصبح" ما تدل عليه تتوقف عن كونها كلمات على الإطلاق. في معظم أشكالها المادية، فإنها تختفي في الأشياء التي من المفترض أن تدل عليها. تعكس المغالطة الحلولية، في كل احتفاء لها بقوة اللغة، عدم ثقة مخفي نحوها. حينما تتوقف الكلمات عن كونها نفسها وتندمج في مرجعياتها، فإنه يمكن لها أن تكون معبرة حقاً. يعتقد ليفيس أن الكلام الإنكليزي تجسيدي بصورة طبيعية، في حين يجب على الأجانب المنحوسين مثل الفرنسيين أن يرضوا بنوع وضيع تماماً من اللغة، وهو نوع يعكس الأشياء بصورة غامضة بدلاً من القيام بدورها بشكل ملموس أو مادي. وهذه الخاصية اللغوية الإنكليزية البسيطة هي واحدة من الجوانب السخيفة جداً لأحد النقاد الشجعان والروّاد بصورة مذهلة. يمكن لقصيدة "الحفر" لشيموس هيني أن توضح الفكرة:

... يقع الحذاء الخشن على رأس المجرفة، يستقيم رأسها

مع الركبة من الداخل،

اقتلع الجذور ذات القمم الطويلة، ودفن الحافة المشرقة عميقاً

لتفريق البطاطا الجديدة التي اقتلعناها

حينما أحببنا صلابتها وبرودتها في أيدينا ...

رائحة البرودة القادمة من البطاطا، وصوت غرس المجرفة وصفعها

على التربة المشبعة بالماء، وعملية الغرس في التربة وقطع الحافة

من الجذور الحية توقظ في رأسي ...

تبدو هذه اللغة المادية المكثفة جداً أنها تعبير صريح لموضوع القصيدة، في اللحظة التي يذوب فيها الشكل والمضمون مع بعضهما بعضاً. إن غرس المجرفة وقطعها للتربة هو أيضاً ما تقوم به اللغة من غرس وقطع للكلمات، إذ تسمح بكلمتين اثنتين فقط لهما ثلاثة مقاطع، واحدة منهما هي "البطاطا" بكل وضوح، وإلا فإننا نحصل على سلسلة من العناصر الأحادية المعبّرة بصراحة: "خشنة"، "قطعة الطين"، "ممر"، "العفن"، "سحق"، "صفعة"، "فظ"، يعطي معظم الكلمات عبق الأرض والطين والرطوبة. وهكذا، تبدو اللغة أنها تجسّد ما تتحدث عنه، إذ تبدو أنها، مثل الحفار نفسه، محشوة بالحبوب الخشنة والعناصر المركبة للعالم، بدلاً كونها عائمة فوقها، كما لو أن الكلمات تمتص في أجسادها التربة المريرة والعفن الذي تتحدث عنه هذه الكلمات، لدرجة أنه من الصعب الانزلاق، حتى بسماكة شعرة، بين الدال والمدلول والمرجع. قارن بعدئذ هذه الأبيات بالبيت الأول من قصيدة روبرت بروك الوطنية الشهيرة بعنوان "الجندي":

إذا توجَّب عليَّ أن أموت، ففكروا حيالي في أن:

هناك زاوية ما من حقل أجنبي

خالدة مثل إنكلترا. سيكون هناك

في تلك الأرض الغنية رماد مخفي أغنى.

رماد حملته إنكلترا، وشكّلته، وجعلته مدركاً،

وأعطت، ذات مرة، أزهارها للحب، وطرقها للتجول،

جسد من إنكلترا، يتنفس الهواء الإنكليزي،

جسد يُغسَل بالأنهار، ويُبارك بشمس الوطن.

هذا الشعر أيضاً هو عن الأرض، لكنه بالكاد يلامسها، بل تميل نبرته المتحمسة والتعليمية إلى حجب المدى الذي تكون فيه القصيدة مجرّدة وغير متخصصة، كما هي الحال في تلك العبارة التخيلية "أزهارها للحب، وطرقها للتجول"، التي يمكن أن تأتي مباشرة من بطاقة ترحيب بطريقة لا يمكن لعبارة هيني "كتلة الطين التي تسحق وتصفع" أن تفعل ذلك. إن لكلمتي "الأرض" و"الرماد" بالنسبة لبروك قيمة رمزية بحتة، وهذا الأمر ليس عيباً في حد ذاته بأية حال من الأحوال. يمكن للقصائد أن تكون عامة من الناحية الرمزية، وألا تبالي بكثافة الأشياء الفعلية، دون أن تفقد شيئاً من قوتها المقنعة. ولكن إذا كنا مصنوعين من الرماد، فيمكن للموت أن يُرى وكأنه عملية دمج دون جهد في داخل عنصرنا الأصلي، وبالتالي يمكنه أن يكون بمنزلة اللدغة والفوضى اللتين أُخِذَتا منه. نفهم أنه خيال ينغمس فيه جندي من جنود الحرب العالمية الأولى.

غير أن الفرق بين نوعي اللغة هو في الأساس وهم أو خداع للبصر. ليس الأمر أن لغة هيني أقرب إلى الواقع في الحقيقة، في حين أن الأسلوب الأكثر رفعة في قصيدة بروك يقف بعيداً عنها. ليست اللغة والواقع شيئين مثل دعامتين للكتب بينهما مسافة. إن لغة قصيدة "الحفر" هي مجرد لغة فكرية، كما هي العبارات المثالية في قصيدة "الجندي"، ذلك أن كل لغة هي فكرية، وجعلها تبدو خلاف ذلك هو مجرد نوع من خفة اليد الشعرية. قد يشعر القارئ كما لو كانت كلمات قصيدة هيني تجسّد بطريقة ما الأشياء ذاتها التي تتحدث عنها هذه الكلمات، ولكن ما يبدو تجسيدياً هو الصفة الارتباطية. فنحن نربط نوعاً من المادية ـ وهي الأصوات الخشنة التي تكون كليلة ولا لحن لها، التي يصدرها "صندوق الفاكهة"، و"الممر"، و"سحق" الطين "وصفعه" وهلم جرًّ ـ بنوع آخر من المادية: التربة، المجرف، الطين والنباتات التي

تشكّل موضوع القصيدة. ولكن النوع السابق من المادية لا "يجسّد" النوع الذي سبقه. هذان النوعان من المادية لهما نظامان مختلفان تماماً. أحدهما يتعلق بالطريقة التي نشعر فيها ببعض الكلمات عند لفظها، في حين يكون النظام الآخر مسألة العمليات الطبيعية. (ليس خيالياً ربما أن نشير إلى أن الاثنين يلتقيان في ذاكرتنا اللاوعية بصيغة إحدى تجاربنا المبكرة: كطعم الحليب الذي نحبه في أفواهنا). تتحرك اللغة على مستوى، في حين يتحرك الموضوع على مستوى آخر، ولكننا مقتنعون أنهما مرتبطان معاً على نحو وثيق مثل السترة وبطانتها.

لا تُعَدُّ كلمات مثل "حرير" و"نعومة" و"تمتمة" عادة "ترابية"، لأنها تنزلق بسهولة من أفواهنا وتتطلّب الحد الأدنى من الجهد. إنها الكلمات التي نمضغها، ونقضمها أو نبصقها، والتي نقرنها بالعالم المادي، لأن كلا العملين يتطلّب كمية معينة من الجهد. فالكلمات التي تملأ الفم أو تكون متمردة تميل إلى استحضار العناصر المادية، إذ إن هذه العناصر تقاومنا أيضاً في وزنها وكثافتها. ولكن الكثير من هذه الارتباطات هي خيالية بصورة بحتة، فقد تتخيل أن كلمة "شديد الرطوبة" تجعلنا نشعر بشيء رطب فيها، ولكن إذا كان هذا الأمر متعلق بما يفعله صوت حرف العلة، فلماذا لا تستحضر كلمة "مزحة" شيئاً مشابهاً؟ قد تبدو كلمة "موحل" موحلة في صوتها، ولكن هذا فقط لأنها تعني موحل.

لقد قمنا بصياغة ارتباطات سحرية بين الكلمات والأشياء، إذ نراها أنها مرتبطة بالضرورة مع بعضها بعضاً. إذا اعتمدنا صورة من الفيلسوف لودفيغ فيتغنشتاين، فإن هذا يشبه نوعاً ما التعجب لطريقة وجود الكلمة على الصفحة لتتناسب مع الحيز المخصص لها بالضبط. ثم نأتي لننقل بعض صفات الشيء إلى الكلمة التي تمثل ذلك الشيء. هذا ما دعاه الناقد بول دي مان "إبراز ظاهرة اللغة"، وهي عملية

ربطها بحيل الأيديولوجيا.[1] إلا أنه علينا أن ننظر إلى لغات أخرى غير الإنكليزية لدحض هذا الوهم. قد تبدو كلمة "بقرة" من النوع الكليل وغير الأنيق، نوعاً ما مثل الحيوان نفسه، ولكن هل نشعر بالشيء نفسه حيال كلمة "بقرة" باللغة الفرنسية (*vache*)؟ كيف يشعر الفرنسيون حيال هذا الأمر؟

ثمة كلمتان في قصيدة هيني تجسدان حقاً ما تشيران إليه وهما "سحق" و"صفعة"، وذلك لأنهما يعطياننا مؤثرات صوتية، وتبدوان مثل الشيء الذي تدلان عليه. غير أن هذا يدور حول الطريقة الوحيدة التي "تجسّد" فيها القصائد فعلياً معانيها، وهو جزء بسيط جداً من العمل الشعري. لقد رأينا بالفعل أن الشعر ينطوي على أمرين على الأقل: استخدام معين لا يُنسى أو ابتكاري للغة، واستبصار أخلاقي في الوجود الإنساني. غير أن معظم نظريات الشعر أعربت عن أسفها إزاء مسألة ترابطها. يمكن للشكلانيين أن يوفقوا بينهما بعد النظر إليهما بأسلوبهم، إذ إن تجديد لغتنا يعني أيضاً تجديد تجربتنا، وهذه، إذا تحدثنا على نطاق واسع، عملية أخلاقية. ولكن جعل العالم أكثر "إدراكاً"، وأكثر وضوحاً لحواسنا، هو أخلاقي فقط بالمعنى الغامض للكلمة نوعاً ما. ليس الأمر مسألة تقصي القيم الإنسانية والنشاطات في عمقها، على غرار **الإلياذة** لهوميروس أو رواية **آمورز دي فوياج** لآرثر هيو كلوف.

والحقيقة هي أن هذين البعدين المختلفين للقصيدة ـ لغتها واستكشافها الأخلاقي ـ لا ينبغي أن يكونا مرتبطين من الداخل على الإطلاق. (أعني بعبارة "من الداخل" نوعاً من العلاقة المنطقية أو الضرورية، مثل

---

(1) See Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York, 1984).

العلاقة التي تربط بين اثنين). ما يمكن أن نطلق عليه الحالة النموذجية للشعر هي حينما لا يأتيان بالفعل معاً ـ حينما يفضي الاستخدام المرضي أو المبتكر أو الاستثنائي أو الآسر للكلمات فجأة إلى استبصار جديد في تجربة أو موقف ما. خذ، على سبيل المثال، هذه الأبيات المعروفة للشاعر أ. ي. هاوسمان من مجلده **شروبشر لاد**:

في قلبي هواء يقتل،
يهب من تلك البلدة البعيدة:
ما تلك التلال الزرقاء التي أتذكرها،
وما الأبراج، وما تلك المزارع؟

نلاحظ أن الشاعر وضع كلمة "زرقاء" مع "أتذكرها"، لأن الكلمتين تبدوان مختلفتين جداً ـ فالأولى تصف خاصية مادية، والثانية تتعلق بفعل الوعي. يقترن البدني والنفسي مصادفةً مع بعضهما، كما لو أنهما كانا الشيء نفسه. إن عدم وضع فاصلة بينهما، كما يمكن للمرء أن يتوقع تقليدياً، يعزز هذا التأثير. ليس هناك ارتباط عملي بين المصطلحين، لأنه ليس كما لو أن الشاعر يتذكر أن التلال زرقاء، بل يشير التجاور إلى أن التلال يتم تذكرها بالمعنى أو الإحساس نفسه أنها زرقاء، فيستحضر التجاور تكافؤاً بين الصفتين. وبعد أن وضعت مع كلمة "زرقاء"، تصبح كلمة "أتذكرها" كأنها خاصية للتلال نفسها، بدلاً من كونها وظيفة من وظائف عقل الشاعر. "التلال" مُتذكَرة نوعاً ما على أنها عشبية أو صخرية. لأن البيت قصير جداً (فهو رباعي التفعيلة من نمط اليامب)، ولا يمكنه أن يستوعب أكثر من حوالي نصف دزينة من الكلمات. وبالتالي، فإن اختيار "زرقاء" و "أتذكرها" من بين كل الصفات التي يعشقها هاوسمان ويمكن أن يختارها تبرز

إلى حد ما على نحو صارخ. فما هو مهم حول هذه التلال هو أنـه يـتم تذكرها بشكل دائم ومكثف على أنها زرقـاء. فهـي مُتـذكَّرة في جميـع أنحاء المكان، تماماً كما هي زرقاء من طرف إلى آخر.

يقوم بيت الشعر بتغريب كلمات مثل "زرقاء" و"متذكرة" عن طريـق اختيارها حينما نشعر أنـه يمكـن اختيـار بـدائل أخـرى، وعـن طريـق السماح لكـل كلمـة أن تحتـك بـالأخرى بنـوع جديـد مـن الملامـسة المادية. فكلمة "متذكرة" هي نـوع عـادي مـن المـصطلحات، ولكننـا نصادف كلمة "يتذكر" في كثير من الأحيان بصيغة فعل أكثر من صـفة، بحيث يكون تأثيرها هنا أكثر قوة وفجائية مما كنا نتوقعه خلاف ذلـك. يمكن التنبؤ بكلمات مثل "متذكرة جيداً" أو "متـذكرة بمحبـة"، ولكـن "متذكرة" في حد ذاتها ليست كذلك. وكلمة "زرقاء" أخّاذة في بساطتها وتركيبها المؤلَّف من مقطع أحادي. فالأمر كما لو أن القصيدة تتحـدانا لنشكو من أنها شائعة أكثر من اللازم، وتُـضيِّع فرصـة الحـصول علـى صفة أكثر نقاء، ولكن زرقة التلال هي التي تكون ثمينة.

لذلك سيكون هذا مثالاً على الشعر النموذجي: وعلى قطعة أخّاذة مـن اللغة التي تُعَدُّ في الوقت نفسه نوعاً جديداً من الاستبصار الأخلاقي. غـير أن ليس كل الـشعر يعمـل بهـذه الطريقـة دائمـاً. إذا لم يكـن لقطعـة مـن الكتابة آثاراً لفظية مذهلة على الإطـلاق ولا استبـصارات أخلاقيـة، فمـن المشكوك فيه أن نسميها قصيدة؛ ولكـن مـاذا لـو كانـت لهـا آثـار لفظيـة مذهلة فقط، مثل العبارات المأخوذة مـن الأغـاني، فقـد تكـون "أخـّاذة" كما يتذكر القارئ، ولكن ذلك لا يعني بالضرورة أنهـا "مـثيرة للإعجـاب جداً". نطلق على هذا التلاعب بالكلمات اسماً غـير الـشعر، مثلمـا يميّـز فرويد بطريقة ما بين النكتة التي تكون سـاخرة ولهـا مـضمون، والدُعابـة التي تهتم أكثر بتلاعب الدال. وقد نسأل ماذا لو كان العمل يعرض بعـض

الاستبصارات الأخلاقية القوية ولكنه ممل من الناحية اللفظية مثل ورقة ضريبة الدخل؟

الحقيقة، بالتأكيد، هي أننا نتطلع إلى الشعر للحصول على عرض مذهل للدال وعمق المدلول ودقته، ولكننا نطلب الكثير إذا توقّعنا من هذه الأمور أن تحدث دائماً على وجه التحديد مع بعضها، ونظريات الشعر التي تهتم بدراسة مثل هذه المفاهيم المتعلقة بوحدة العمل الأدبي تبذل جهداً يفوق طاقتها. إذا ما نظرنا إلى أبيات روبرت فروست "لا بُدَّ لحصاني الصغير أن يفكر أنه من الغريب / أن نتوقف دون أن تكون بالقرب منا مزرعة"، فإننا نجني متعة متواضعة من تعثر الوزن الشعري والقافية بين كلمتي "غريب" (queer) و"قريب" (near)، كما نفعل من الفكرة التي تقدمها لنا الأبيات. نشعر بالسرور إذا فهمنا أننا نفكر في حصان ما وهو يتصرف مثل سائق سيارة أجرة يتساءل فيما إذا كان توقفه مخطط له أو عشوائي، ولكن ليس هناك معنى في أن الأثرين، الأول للشكل والثاني للمضمون، لا ينفصلان. من المفترض أن فروست قد صاغ الفكرة نفسها بقافية أخرى، فاللغة الشعرية، في نهاية الأمر، ليست حتمية ولا يمكن تغييرها كما يتخيل بعض المعلقين، ولا أن أنواع الرضا التي نستخلصها من هذين البعدين في القصيدة متماثلان تماماً. هناك متعة نستمدها من الدال ومتعة نستمدها من الإدراك الأخلاقي، ولكن "من الطبيعي" تماماً أن نتصور أن أحدهما يعمل دائماً من خلال الآخر. إذا كان هذا ما يعنيه كيتس من خلال ادعائه أن الجمال حقيقة وأن الحقيقة جمال، فقد يجرؤ أحدنا على اقتراح أنه كان مخطئاً.

في الفصلين الأخيرين قمنا بدراسة بعض القضايا النظرية التي تتعلق بطبيعة الشعر. حان الوقت الآن لوضع هذه القضايا قيد الاختبار من خلال النظر في الشكل الشعري.

السعي وراء الشكل

4.1 معنى الشكل

يشير ما نسميه المضمون إلى ما تقوله القصيدة إلى حد ما، في حين يشير الشكل إلى كيفية قول ذلك. يريد معظم النقاد الإصرار على أن هذين الجانبين من العمل الأدبي لا يمكن فصلهما عن بعضهما. وهذا الإيمان راسخ، في الواقع، بشكل جيد لدى نقاد الأدب مثلما كان الإيمان بالسحرة راسخ لدى محاكم التفتيش. وإذا نظرنا في أعماق هذا الإيمان، فإننا نجده مثيراً للسخرية إلى حد ما، كما هي الحال حينما يدّعي النقاد أنهم يسمعون صوت احتكاك الحرير في هسهسة حرف السين. وهذا ما يعرف باسم نظرية محاكاة الشكل، التي يقلّد فيها الشكل بطريقة أو بأخرى المضمون الذي يعبّر عنه هذا الشكل. يحذرنا ألكسندر بوب في قصيدته **مقال عن النقد** أن في الشعر "يجب أن يبدو الصوت صدى للشعور"، على الرغم من أنه يجد بعض الأمثلة على هذا سخيفة إلى حد ما، مثل صيغة الأليكساندرين الشعرية، على سبيل المثال: "مثل ثعبان جريح، يجرُّ طوله الممتد ببطء".

إذا كانت فكرة أن الشكل والمضمون لا يمكن فصلهما صحيحة في معنى من المعاني، فإنها غير صحيحة في معنى آخر. وهي صحيحة، على حد قولهم، "من حيث وجودها"، أي صحيحة من حيث تجربتنا الفعلية للقصيدة. حينما نقرأ كلمات جون ملتون "بلا عيون في غزة عند الطاحونة مع العبيد"، فإننا لا نسمع أو نرى تمييزاً

بين الشكل والمضمون، ولكننا مع ذلك ندرك تمييزاً من حيث المفهوم بينهما، تماماً كما ندرك تمييزاً من حيث المفهوم بين نجمة المساء ونجمة الصباح، على الرغم من أنهما الشيء ذاته من حيث الوجود (كوكب الزهرة). وهذا ما يشير إليه الفلاسفة أنه تمييز تحليلي بدلاً من تمييز حقيقي. قد لا يكون الشكل والمضمون قابلين للفصل في التجربة، ولكن حقيقة أننا نستخدم مصطلحين مختلفين هنا يوحي لنا أنهما ليسا متطابقين. ثمة تاريخ خاص للأشكال الأدبية، فهي ليست مجرد تعبير مطيع للمضمون.

سأل و. ب. ييتس في قصيدة له، وكان يفكر في هذا الانفصال بين الشكل والمضمون، فضلاً عن أمور أخرى أخذها في الحسبان: كيف يمكننا أن نميز الراقص من الرقص؟ من الصحيح أن هذا أمر صعب حين يحدث الرقص أمامنا، فالراقص هو مجرد شخص يرقص، والرقصة هي ببساطة الطريقة التي يتحرك فيها الراقص. غير أن ادعاء ييتس ينطبق بصورة أكثر صدقاً على الرقص الحديث أكثر من الرقص القديم في قاعة الرقص المتنوعة. وهو أكثر صدقاً من حيث نوع الرقص الذي كان المرء يرتجله في الحال أكثر من رقصات الفالتس والفوكستروت، التي لها بوضوح بعض الوجود النظري الذي يمكن تمييزه عن الراقصين أنفسهم. إذا لم يفعلوا ذلك، فلا أحد يستطيع أن يتعلمها.

يتعلق الشكل بهذه الجوانب من القصيدة كالنبرة، وطبقة الصوت، والإيقاع، والأسلوب، وجهارة الصوت، والوزن الشعري، والسرعة، والمزاج، وصوت الشاعر، والمتلقي، والتركيب، والبنية، والوصف، وبناء الجملة، وتفاوت مستويات الصوت، ووجهة النظر، وعلامات الترقيم، وما شابه ذلك، في حين أن المضمون هو مسألة المعنى، والفعل، والشخصية، والفكرة، وحبكة القصة، والرؤية

الأخلاقية، والجدل، وما إلى ذلك. (يُستخدَم "الشكل" أحياناً بمعنى ضيق كمرادف لـ "بنية" أو "تصميم"، وهذا يعني الطريقة التي يتصل فيها مختلف عناصر العمل الأدبي مع بعضها، ولكن ليس هناك سبب لتقييد هذا المصطلح بهذا المعنى). في أحد المعاني يكون هذان البعدان للشكل والمضمون واضحين تماماً. يمكننا أن نتحدث، على سبيل المثال، عن قصيدتين تشتركان بالوزن نفسه أو حتى بالكثير من المزاج نفسه، أو يمكننا التحدث عنهما بأنهما تستخدمان الأدوات نفسها التي تضم السجع أو الجناس، دون أن نعني أن القصيدتين اللتين ندرسهما هما قصيدة واحدة. ما "تقوله" هاتان القصيدتان بمساعدة هذه الاستراتيجيات أمر مختلف بشكل واضح. فعلى سبيل المثال، يمكننا أيضاً التمييز في النثر بين السرد والقص - فالسرد يشير إلى حبكة القصة في حين يعني القص الطريقة التي تُسرَد فيها القصة. ويمكن للسرد نفسه أن يُقَص بطرق مختلفة.

لا يكون التمييز بين الشكل والمضمون كتيماً كما نلاحظ، فالمزاج والنبرة، على سبيل المثال، جانبان مما يمكن أن نسميه المضمون الدلالي - ومن نمط معين من المعنى - ولا يمكنهما حقاً فصلهما عنه، غير أن التمييز يمكن أن يكون مفيداً. يمكنك أن تكتب تاريخاً عن الأشكال الأدبية — وعن أنواع المجاز، على سبيل المثال، أو أن تستخدم الجوقة في المسرح، أو السرد الذي يستخدم صيغة المتكلم - وهذا التاريخ لا يُعنى بتفاصيل شاملة لمضمون أعمال معينة، أو يمكنك إنتاج تاريخ للدرّاجات في الأدب يتقاطع مع أعمال لها خصائص شكلية مختلفة جداً. ويمكنك أن تناقش قطعة من الشعر من حيث الشكل - كيف تعالج، على سبيل المثال، السخرية أو الاستعارة أو الغموض. أو قد تكون مهتماً أكثر بالمعاني الفعلية الموجودة في

السخرية أو الاستعارة أو الغموض، وفي هذه الحالة فإنك تبحث في المضمون. إن مناقشة شخصية إليزابيث بينيت في رواية كبرياء وتحيز هي مسألة تتعلق بالمضمون (أو "ماذا؟")، في حين أن دراسة تقنيات جين أوستن في صنع الشخصيات هي مسألة شكل (أو "كيف؟"). قد يجد بعض الناس أن غاية هذه الفروق الدقيقة هي تعليمية، ولكن قد يجد البعض الآخر أن أيَّ فروق دقيقة هي تعليمية أيضاً.

بيد أن الشكل والمضمون لا ينفصلان في هذا المعنى، وهو أن النقد الأدبي ينطوي عادةً على استيعاب ما يُقال من حيث كيفية قوله، أو، بعبارة أكثر تقنية قليلاً، استيعاب (المعنى) الدلالي من حيث ما هو غير دلالي (مثل الصوت، والإيقاع، والبنية، والطباعة وهلم جرّ). سوف يرغب القراء بالتأكيد في بعض الأحيان الاهتمام أكثر بأحد هذه العناصر، وأحياناً أخرى الاهتمام أكثر بعناصر أخرى. قد تكون أنت أكثر اهتماماً الآن بفحص العاطفة الجنسية في رواية مرتفعات وذرينغ، التي تهتم تقريباً بمسألة المضمون أكثر من استخدامها، كما يرى النقاد، للرواة الذين لا يمكن الاعتماد عليهم مثل لوكوود ونيلي دين، وهي مسألة تتعلق إلى حد كبير بالشكل. لا يجب أن يكون كل بيان حاسم بياناً يتعلق بطبيعة الشيء الذي يُنظَر إليه من حيث الكيفية. غير أنه يمكن الزعم أن العمل النموذجي المتمثل بالنقد هو فقط هذا الأمر. يبدو هذا صحيحاً قبل كل شيء في الشعر، وهو جنس أدبي يمكن تعريفه إلى حد ما أنه جنس يتشابك فيه الشكل والمضمون على نحو وثيق. يبدو الأمر كما لو أن الشعر، قبل كل شيء، يكشف الحقيقة السرية في كل أنواع الكتابة الأدبية، وهذه الحقيقة هي أن الشكل جوهري للمضمون وليس انعكاساً له ببساطة. فالنبرة، والإيقاع، والقافية، وبناء الجملة، والسجع، والنحو، وعلامات

الترقيم وما إلى ذلك هي التي تولِّد المعنى في واقع الأمر، وليست مجرد حاويات له، وتعديل أي منها هو تعديل في المعنى نفسه.

لكن ألا ينطبق ذلك أيضاً على اللغة اليومية؟ ما الشيء الخاص حول الأدب هنا؟ النبرة التي أخاطبك فيها في قولي "صباح الخير"، سواء كانت باردة أم متملقة، يمكن أن تُحدِثَ فرقاً كبيراً في معناها. قام النقاد بتشكيل حوارات كاملة من خلال أخذ فاحشة معينة وتكرارها مرات عدة بنبرة مختلفة في كل مرة. قد لا يكون لهذا النوع من الأشياء العظمة التي نجدها في رواية **الحرب والسلام**، لكنها مع ذلك تلخِّص الفكرة. قد تساعدنا النبرة والوتيرة والطبقة وما إلى ذلك في تشكيل معنى ما أقوله في الحياة العادية وكذلك في الشعر. أنا أقول لك إنه ثلاث دقائق بعد الساعة السادسة بهذه الطريقة المغرورة والمؤكِّدة على نحو سخيف لأنقل لك حقيقة أنني أراك مثل آفة تحتاج لأن يكون لديها لباقة لشراء ساعتك الخاصة بك. يمكن لنبرة ساخرة أو تهكمية أن تعكس فعلاً معنى ما أقوله. إن فهم المعاني في الحياة اليومية مسألة تتعلق بطريقة استخدامنا علامات لا معنى لها في حد ذاتها وفقاً لبعض الأعراف المتفق عليها، وهذه طريقة أخرى للقول إن مضمون حديثنا محدَّدٌ من خلال شكله. للكلمات الفردية وجود شكلي بحت، كما يتضح من حقيقة أن كلمتي "خنزير" وكوشون (*cochon*) لهما المعنى نفسه.

إذاً، ليس هناك انقطاع كامل هنا بين الأدب والحياة. من الصحيح أن معظم الشعر يستغل موارد اللغة أكثر من معظم أحاديثنا اليومية، إلا إذا صادف أن يكون الشخص المتكلم هو أوسكار وايلد. (ولكن مع ذلك يجب أن نكون حذرين: بعض القصائد واضحة ومتقشفة، في حين يمكن أن تكون بعض الكلمات اليومية مزخرفة وغزيرة)، إلا أن الشعر يضع أيضاً قناعاً لما هو صحيح عن لغتنا على أية حال،

ولكنه يمر عموماً دون أن يلاحظه أحد. في اللغة اليومية أيضاً نجد أن "المضمون" نتاج "الشكل". أو، إذا أردنا قول ذلك من ناحية تقنية، إن المدلولات (أي المعاني) هي نتاج الدوال (أي الكلمات)، فالمعاني مسألة تتعلق بكيفية استخدام الكلمات، بدلاً من أن تكون الكلمات مسألة نقل المعاني التي يتم تشكيلها بصورة مستقلة عن الكلمات. لا يمكن أن يتكوّن لدي فكرة أن "النمور ينبغي أن تكون مرحة في مكان ممكن تكون فيه" ما لم تكن لدي كلمات أو علامات تمكّنني من صياغة هذه الفكرة فيها. غير أننا في حياتنا اليومية نكون في الغالب محللين للمضمون، ونقرأ من أجل المعنى بدلاً من الشكل، ونحدّق من خلال الدال إلى ما يعنيه. إننا لا نلفت نظر الجزّار عموماً وبصرخة انتصار أنه قد ألّف للتو كلمتين فيهما جناس وتفعيلة شعرية مثل الأنابست.

لذلك، فإن الأمر كما لو أن الشعر يعطينا تجربة فعلية لنرى المعنى وهو يأخذ شكل ممارسة، بدلاً من التعامل مع المعنى ببساطة على أنه شيء قد انتهى، أو، إذا أردت، رؤية الشكل وهو يأخذ شكل المضمون، وهي عملية لا نلاحظها لحسن الحظ في معظم الأوقات. ونقول "لحسن الحظ"، لأن عدم الحساسية هذه إزاء تركيب حديثنا وإيقاعه جوهرية لحياتنا العملية. ليس هناك جدوى من الصراخ "حريق!" في دار السينما إذا كان الجمهور سوف يستغرق وقتاً في التفكير في النقيض بين حرف (*F*) العنيف وحرف العلة الطويل بعده. (قد يكتشف هؤلاء الناس بين الجمهور، الذين لم يفهموا ذلك لأن تعليمهم الأدبي كان على الطراز القديم، في هذا الأداء اللفظي صورة تحاكي الحريق نفسه: يمثل حرف (*F*) بداية الحريق المفاجئ، وتمثل حروف العلة الطويلة اندفاع النار وانتشارها الذي لا يرحم ...).

يبدو الأمر تماماً كما لو أن الشمس تتحرك حول الأرض، وهكذا تبدو اللغة العادية أنها تعكس العلاقات بين الدوال والمدلولات، أو الكلمات ومعانيها. يبدو الأمر في الكلام اليومي كما لو كانت الكلمة مجرد ناقل مطيع للمعنى، وكما لو أنها تتبخر في داخله. وإذا لم تخفِ اللغة عملياتها بهذه الطريقة، فإننا قد نكون مبتهجين بموسيقاها، مثل آكلي زهرة اللوتس المخدّرة، إلى درجة أننا لن نقوى على القيام بأي شيء ـ نوعاً ما كما هي الحال بالنسبة لنيتشه. لو أدركنا الذبح المروّع الذي أنتج الإنسانية المتحضّرة، لما غادرنا أسرّتنا. تعمل اللغة العادية، مثل التاريخ بالنسبة لنيتشه أو الأنا بالنسبة لفرويد، عن طريق نوع من فقدان الذاكرة أو القمع. والشعر هو ذلك النوع من الكتابة الذي يقاوم هذا القلب للشكل والمضمون، أو الدال والمدلول، ليبقيه على قدميه مرة أخرى. من الصعب بالنسبة لنا أن نلامس الكلمات لنحصل على المعاني، ومن الواضح أن المدلول هو نتيجة التلاعب المعقد للدوال. لدى قيامه بذلك، فإنه يسمح لنا أن نختبر الوسيلة التي تستخدمها تجربتنا.

يمكن للمرء أن يضع الفكرة بهذه الطريقة. يميل المديرون التنفيذيون والتكنولوجيون وأشخاص عمليون آخرون إلى النظر للعالم من خلال زجاج النافذة الواضح الذي نشبهه باللغة، في حين أن الشعراء هم تلك المخلوقات الغريبة والمختلة اجتماعياً الذين لا يتوقفون أبداً عن افتتانهم بالتغلفة الدقيقة وتحدّب الزجاج نفسه، وبرودته على جبهة الرأس والشعور الذي يشعر به المرء في أصابعه وهي تنزلق عليه. غير أن الصورة مخادعة. هناك بالفعل شعراء من هذا النوع ـ فهم الشكلانيون أو الرمزيون الذين يرون أن المغزى من فنهم هو دراسة الوسيلة بدلاً من المعنى. وهذا يعني القيام بعصر الكلمات

لاستخراجها من معانيها لكي نتمكّن من الاستمتاع أكثر بأصواتها وتركيباتها. ولكن إذا أردنا لصورة النافذة التي اخترناها أن تُطبَّق على معظم الشعراء، فإننا بحاجة إلى إظهار كيف تعطي كثافة الزجاج وانكساره وعيوبه وخدوشه، في الواقع، شكلاً لما يرونه من خلاله. وحيثما تنكسر استعارة النافذة، فإن ذلك سيكون في أن الأشياء التي نراها "من خلال" زجاج النافذة، مهما بدا صلباً للعيان، هي، في الواقع، أشياء أوجدها هذه الزجاج. تشكّل القصيدة الأشياء نفسها التي تتحدث عنها. ومن هذا المنطلق نجد أن كل قصيدة تلتف مرة أخرى حول نفسها، والكلمة التي تناسب هذه العملية هي "الخيال". يتحدث والاس ستيفنز في **أويوس بوستهيومس** عن قصيدة أنها "جزء من (الشيء) نفسه وليس عنه"، ولكن قد نكون أكثر دقة إذا قلنا إنها تتحدث عن شيء معين من خلال شيء آخر.

في الواقع، لا يمكن للغة أن تشبه النافذة أبداً، لأن النافذة تفصل بوضوح بين الداخل والخارج، وهو آخر شيء تفعله اللغة، بل كوننا "داخل" لغة ما هي طريقة لنكون "خارجها" أيضاً، فهي وسيلة لنكون بين الأشياء في العالم. وبالتالي، تنهار الصورة المكانية المضللة بأكملها. الشعر هو صورة من صور الحقيقة التي مفادها أن اللغة ليست ذلك الشيء الذي يفصلنا عن الواقع، ولكنها الشيء الذي يسمح لنا بالوصول إلى أعماقه. لذلك، فإنه ليس هناك خيار بين أن نفتتن بالكلمات وأن ننشغل بالأشياء، فمن جوهر الكلمات أن تشير إلى أبعد من نفسها. وحتى يتسنّى لها أن تفهمها بأنها ثمينة في حد ذاتها، فذلك يعني أيضاً أننا نغوص في العالم الذي تشير إليه. وعدم رؤية هذا هو مثل الادعاء أنه لا يمكنك استخدام المجرف لتحفر به، لأن الجزء الحديدي الموجود في نهاية المقبض يظل يعترض الطريق.

غير أن استيعاب "طبيعة" المضمون من حيث "آلية" الشكل لا يعني بالضرورة رؤية الاثنين بأنهما متحدان بتناغم مع بعضهما. إن الاعتقاد بأن الشكل لا ينفصل عن المضمون لهو اعتقاد مقدس عند بعض النقاد مثل الاعتقاد بعدم زوال الزواج عند البابا، لكن رؤية الشكل والمضمون من خلال بعضهما لا يعني بالضرورة رؤيتهما متحدين. يمكن للشكل والمضمون أن يكونا في حالة خلاف مثل الأشخاص المتزوجين. والواقع أنه من حسن الحظ أنهما يمكن أن يكونا كذلك، وإلا سوف تُستبعَد مجموعة كاملة من الآثار الشعرية الرائعة. وهذه هي الآثار التي يحصل عليها المرء من الاهتمام بواحد دون الآخر، الأمر الذي يخلق بين الاثنين نوعاً من التوتر والغموض.

4.2 الشكل مقابل المضمون

ثمة مثال صارخ وخاص على الشكل مقابل المضمون، وهو هذا المقطع المتواضع من الحوار الدرامي الذي يضع النازيين في بيئة شكسبيرية:

السياسي الأول: كيف حال هذا الأمر مع الاشتراكيين الوطنيين؟

السياسي الثاني: مثل بحر متورّم، له معدة كبيرة،

يلتقط عمالاً غير مرغوب فيهم إلى سريره،

ويقذف عظامهم بقوة إلى السماء. القائد الآن،

مهووس بدماء أربعة عشر مليون صوت ناخب،

يشتاط غضباً على العالم، وكأنه مصاص دماء لا يشبع.

الجنود الألمان، وهم أولاد وُضِعَت خوذاتهم الجانبية

بشكل غير لائق حول حاجبهم الحاد الشبيه بالكتّان،

يفتحون أبواب أكواخ العمال على مصراعيها، ويسحبون

الرضّع من الصدور التي تشكك بالحليب الماركسي.

وطبقة العمال ملغاة تماماً،

نقاط قوتها مثل القش المرتبط بالأرض،

قادتها معلقون مثل الجسد المجفف في مهب الريح،

تطعنهم الرماح على صليب النازية ذي النقاط السميكة والسامة

أيها الغريب واليهودي، يا من يتخذ أشكالاً خارجية متوقعة

ومجرّد تصورات تعطي فكرة عن روح متوحشة

قف عارياً على الطرف الصارخ للتاريخ

لتفنى بنفخة غاز صغيرة[1].

ثمة عدم تطابق مُتعمَّد في الشكل والمضمون هنا لسبب غامض ربما من الأفضل أن يُترَك دون تقصّي.

ولكن يمكن أن يحدث الشيء نفسه مع شعراء حقيقيين مثل وليم بليك. خذ، على سبيل المثال، قصيدته المشهورة "النمر":

أيها النمر! المشتعل بالضياء

في غابات الليل،

أي يد خالدة أو عين أبدية

تستطيع الإحاطة باتساقك المخيف؟

(1) من مسرحية بريخت والشركة (*Brecht and Company*) للمؤلف الحالي. تم تمثيلها على المسرح في مهرجان إدنبره عام 1979.

في أي أعماق أو سموات قصيّة
اشتعلت نار عينيك؟
على أية أجنحة يجرؤ أن يتسامق؟
وهل تجرؤ اليد أن تمسك النار؟

وأي كتف قوية وأية قدرة
استطاعت أن تجدل عصب قلبك؟
وحين بدا قلبك ينبض،
أية يد رهيبة؟ وأية أقدام رهيبة؟

أية مطرقة؟ وأية سلسلة؟
في أي أتون كان عقلك؟
في أي سندان؟ أية قبضة رهيبة
تجرؤ أن تمسك بأهواله المرعبة؟

حينما ألقت النجوم برماحها أرضاً
وردت السماء بدموعها،
هل ابتسم إذا رأى عمله؟
هل الذي خلق الحمل هو الذي خلقكَ؟

أيها النمر! المشتعل بالضياء،
في غابات الليل،
أي يد خالدة أو عين أبدية
تجرؤ أن تحيط باتساقك المخيف؟

إن اللازمة التي تشبه الأنشودة في هذه القصيدة، ونبرتها المروّعة وخاصيتها المتمثلة بقافية الحضانة، كلها تسهم في إعطائنا شعوراً بتعجب طفولي، ولكن هذه الصفة من السذاجة تخالف الصور المعقدة. ينبغي علينا ربما أن نكون حذرين من تلك الأسئلة المتكررة بكثرة إلى حد ما، والتي تعطينا بعد مقطعين أو ثلاثة نوعاً من الإصرار الذي يثير القلق، وهو إصرار طقوسي ووسواسي إلى حد ما. يبدو الأمر كما لو أن المتكلم مفتون بالمخلوق القوي الذي يواجهه، وغير قادر على أن يفعل كثيراً، ولكنه يُخرِجُ استفساراً لاهثاً تلو الآخر. يبدو أنه عالق في أحد أخاديد البلاغة. ربما يوجد هنا نوع من الذعر والتبجيل هنا، حينما تتوافد الأسئلة بفوضى عارمة. وقد يكون المتحدث مذهولاً أكثر من كونه مُروَّعاً. يمكن لانقطاع النَفَس، بعد كل شيء، أن يعطي أعراض أي منهما. فهل نتعامل مع الرعب بدلاً من الإعجاب كون هذه الاستفسارات الصاخبة ترتطم ببعضها بعضاً؟

قد تشير البنية الاستجوابية للقصيدة إلى حدود المتكلم وإلى عقليته الضيقة نوعاً ما، بدلاً من سمو النمر نفسه. وأحد المؤشرات إلى ذلك هي قواعد النحو غير المترابطة في البيت الثالث ("وحين بدا قلبكَ ينبض، أية يد رهيبة؟ وأية أقدام رهيبة؟")، كما لو أن استنباط المعنى في حد ذاته مُهدَّدٌ بالانهيار في وجه هذا الرعب الشنيع. وبشجاعة وجرأة، يلقي الشاعر الجملة قبل الانتهاء منها، مدركاً أن ما لم يُقتَرَح وما لم يُقَال قد يكون أفضل هنا بالنسبة للتماسك النحوي. تبدأ اللغة نفسها بالتلوي تحت وطأة فهم ما لا يمكن تصوره.

يلجأ المتكلم في القصيدة إلى الصور الصناعية (مطرقة، سلسلة، فرن، سندان) للتعبير عن إحساسه بهذا الازدهار الهائل للحياة، ونعلم مصادفة أن هذا النوع من الصور عند بليك هو دائماً

سلبي إلى حد ما. يبدو المتكلم قادراً على فهم الطاقة السامية والمتعالية التي يتمتع بها النمر فقط في نوع من الصور الميكانيكية التي تخاطر بجعلها زائفة. يمكنه أن يصوّر عملية إنشائها فقط من حيث التصنيع، كما لو أن الحيوان مصنوع في مانشستر. حتى أنه يدعو الرعب الذي يبثه الوحش بـ "القاتل". لاحظ أحد النقاد أن هناك شيئاً عنيفاً ووحشياً ويفتقر إلى الإنسانية في لغة القصيدة، وهو أمر يتعلق بالجهد الشاق إلى حد كبير ومسألة العمل القاسي والمضني[1]. تدور القصيدة، من نواحٍ كثيرة، حول الثورة الصناعية في بداياتها كونها قصيدة تتحدث عن الطبيعة. إذا كان هناك شيء آسر حول الوحش المشتعل بشكل رائع في مركز القصيدة، فإن هناك أيضاً أكثر من لمسة فرانكنشتاين المتوحش. هل يبدو الوحش أنه يحترق مضيئاً فقط لأن المتكلم يدرك محيطه (غابات الليل) بهذه الطريقة السلبية؟

بعض الصور الطبيعية التي تنشرها القصيدة، كالنجوم والدموع والماء والرماح، لها بالمثل دلالات مشؤومة في رؤية بليك للواقع، فالطبيعة بالنسبة له عالم من الأفخاخ والأوهام، حتى أن الصور من هذا القبيل قد تحتوي على صدى السقوط والوعي المزيف. يمكن أن يُفهم ببساطة الاستفسار الآتي: "هل الذي خلق الحمل هو الذي خلقكَ؟" أنه إطراء مغرٍ للنمر، فهو شكل هائل من الخلق إلى درجة أنه قد يتخطّى قوة الله في تصميمه. ربما خلق الحمل نفسه، ولكن البيت الشعري قد يشير أيضاً إلى طريقة لرؤية العالم الذي سوف يعاديه بليك نفسه بوضوح. فكل ما يعيش في

(1) See Edward Larrissy, *William Blake* (Basil Blackwell, 1985), p. 58.

عقله مقدس، والتمييزات الأخلاقية بين الخير والشر هي أيديولوجية إلى حد كبير، في حين قد يميل المتكلم في هذه القصيدة، بعد أن ارتبك بسبب وحشية النمر وضيائه، وبسبب العقيدة الثنائية، إلى أن هناك مبدأين للخلق، أحدهما خيّر والآخر شرير، وأن النمر هو خلق ينتمي إلى هذا المبدأ الأخير. زيّن بليك القصيدة، ربما كعلامة تعارض هذه الفرضية، من خلال فهمنا أن النمر ليس له أسنان وأنه جميل المظهر ومحبوب مثل الحمل. وهذا ما يحيّر المعلّقين الذين يفترضون دون شك أن المتكلم في القصيدة لا بُدَّ أن يكون بليك نفسه.

يشير إدوارد لاريسي إلى أن هناك نوعاً من التسامي، صفة من العهد القديم حول نمط الاستجواب في القصيدة، ولكن الوزن الذي يشبه الأغنية ينتقص من هذا التأثير. إذاً، لدينا هنا صراع ليس بين الشكل والمضمون، وإنما بين جانب من جوانب الشكل (وهي خاصية اللغة المبهجة) وجانب آخر وهو (الوزن). هناك قصائد أخرى مثل "النمر" يقودنا شكلها إلى توقّع البساطة، ولكنها في الواقع تخفي مضموناً معقداً. خذ، على سبيل المثال، هذا السرد الغامض على نحو يائس، "ثلاثة فئران مكفوفين":

ثلاثة فئران مكفوفين، ثلاثة فئران مكفوفين،

انظر كيف يركضون، انظر كيف يركضون

كلهم يركضون خلف زوجة المزارع،

لقد قُطعت ذيولهم بسكين النحت،

هل سبق أن رأيت شيئاً من هذا القبيل في حياتك

مثل ثلاثة فئران مكفوفين؟

من الصعب أن نكشف ما يجري هنا بالضبط. هل الفئران في البيتين الأولين يركضون بعيداً عن زوجة المزارع لأنها قطعت ذيولهم، أمْ يركضون خلفها؟ هل يصف بيت الشعر فعلين أم فعلاً واحداً؟ إن أحد التسلسلات الزمنية المحتملة للأحداث هو أن زوجة المزارع قطعت ذيول الفئران الثلاثة التي كانت تركض خلفها، وهو عمل سبب لهم العمى بطريقة أو بأخرى (لا بد من الاعتراف أن الارتباط هنا غامض، ولكن هناك أصوات خفية توحي بالإخصاء)، الأمر الذي جعلهم يخافونها ويهربون منها. وهذا من شأنه أن يفسر تحول الزمن من الحاضر إلى الماضي: يبدأ السرد بحدث في الوقت الحاضر، ثم يتراجع ليسلط الضوء على سببه في الماضي.

يمكن للمرء أيضاً أن يقرأ بيت الشعر كعمل واحد في الوقت الحاضر: ثلاثة فئران مكفوفين سلفاً يركضون خلف زوجة المزارع التي قطعت ذيولهم. لا بد من الاعتراف أن هذا الكلام يفشل في تفسير سبب التغيير في الزمن، وأنه من الصعب أن نرى كيف يمكن للفئران أن تركض خلف زوجة المزارع إذا كانت الفئران مكفوفة، لكن، خلاف ذلك، إنها قراءة معقولة ومنطقية. إذا اختار المرء التفسير الأول، فيمكن الكشف عن انعكاس ساخر ما، إذ يكون جوهرها هو التحول من البيت الثاني إلى البيت الثالث: فالفئران التي كانت تعدو سابقاً بغبطة وراء زوجة المزارع تفرُّ الآن مذعورة بعيداً عنها. لا أحد يخرج بفهم جيد للقصيدة، ولا حتى المتكلم الذي يمكن وصفه بالسادي.

بعض القصائد تعني شيئاً واحداً فيما تقوله، وشيئاً آخر ربما يكون متناقضاً بالطريقة التي تقولها. فعلى سبيل المثال، يوضح وليم إمبسون

ببراعة في دراسته بعض إصدارات الرعوية كيف أن بعض الأبيات في قصيدة توماس غراي "مرثية في مقبرة ريفية" تحتوي ببساطة على هذا النوع من الغموض:

كم من جوهرة صافية هادئة،
تضمها الكهوف العميقة المظلمة في المحيط،
وكم من زهرة ولدت لتتورد في سكون،
وتهدر عبيرها في هواء الصحراء.

تهدف الأبيات إلى توضيح مشاعر الشفقة الناتجة من حقيقة أن بعض الناس الأذكياء تحجبهم أصولهم الغامضة عن تحقيق شهرة عالمية. ولكن كما يشير إمبسون، تبرز أناقة الشعر من خلال تبجيل هذا الوضع المرير بطريقة تجعلنا نشعر بالرفض والتردد لتغييره. ومن خلال مقارنته بوضع طبيعي، فإنه يبدو أيضاً كما لو أنه لا يمكن في الواقع تغييره. من المفترض أن يعترض عمال المزارع الطموحين فكرياً على الفقر الذي يكبحهم، ولكن كما يشير إمبسون، لا تمانع الأحجار الكريمة أن تكون في الكهوف، وتفضل الزهور عدم قطفها. تنحرف الصور عن الحجة التي من المفترض أن تدعمها. يحمل "التورد"، كما يتنبأ إمبسون، صدى العذرية، وهكذا هناك إشارة إلى أن العزلة أمر مرغوب فيه، بما في ذلك التضحية التي تُفرَض على الأشخاص الموهوبين الذين يأتون من خلفيات اجتماعية متواضعة.

ولكن هناك أيضاً قصائد يخفي إسهابُ الشكل فيها ندرةَ المضمون. وقصيدة ديلان توماس بعنوان "رفض الحداد على موت طفلة بحريق في لندن" هي مثال على ذلك:

ليس إلى أن ينتهي خلق البشرية

والطائر والوحش والزهرة

وكل الموت المظلم الذي يجعلنا متواضعين

يخبرنا الموت بصمت عن آخر ضوء يبزغ

وتأتي الساعة الموت

إلى موج البحر الذي يسقط مثل الفرس

ويجب عليّ أن أدخل مرة أخرى في

جبل صهيون الذي يُبدئ الخلق

وكنيسة اليهود حيث تبدأ الحياة،

سوف أقوم من ثَمَّ بدعاء بصوت خفيف

أو ببكاء بلا جدوى

في وادي الموت السحيق

على جلالة وعظمة موت طفلة حرقاً.

لن أقتل

البشر من أمثالها الذين ماتوا بحقيقة خطرة

ولن أكفر بحدادي على موت الطفلة

بمزيد من مرثيات البراءة والشباب.

في أعماق الأرض ومع أول الأموات تقبع ابنة لندن،
محاطة بأصدقائها الموتى يلتفون كحبل حولها
وكأنهم حبات من الغبار في أوردة الأرض الأم الداكنة،
في سر المياه التي لا تتفجع
لنهر التايمز.
بعد الموت الأول، لا يوجد أي موت آخر.

يمتد هذا المقطع إلى امتدادات استثنائية، ولكن ما يثير الدهشة أنه لا يساعدنا في قول الشيء الكثير، فبلاغة توماس مثيرة للإعجاب في نبرتها العالية جداً، ولكن إذا جرّدتَ اللغة الاحتفالية ذات الصوت الغني، فإن القصيدة تفقد قدرتها على التأقلم. أما الصور المقدسة الكاذبة، التي بعضها كان أصلياً وبعضها الآخر مبتكراً، موجودة بالفعل هناك لتدخل نوعاً من الفراغ المركزي، الأمر الذي يصرف الانتباه عن حقيقة أن القصيدة لا تخبرنا إلا القليل عن الطفلة المحترقة، وتعطينا حتى تعاطفاً أقل نحوها. تتحرك لغة القصيدة على مستوى ويتحرك موضوعها على مستوى آخر، فالنصف الأول كله من القصيدة هو نوع من التلاعب الموسَّع والمجازي على كلمة "أبداً"، ما يجعل صورها تلامس إلى حد كبير موضوع القصيدة الرسمي، وكلها تتعلق بالشاعر نفسه (وبراعته الفنية) بدلاً من الضحية.

يجب على القارئ أن ينتظر عشرة أبيات إلى أن يصل إلى العبارة التي تضم الفعل الرئيس "هل يجب عليّ أن أسمح" ليرى ما تدعمه هذه العبارة التي تحتوي كلمة "أبداً"، كما لو أن الشاعر يدخل مجازياً في فن الألعاب النارية إلى درجة أنه يقترب من فقدان ما كان على وشك أن يقوله. وهذا لأن الشاعر، كما سوف نعلم لاحقاً، ليس لديه

إلا القليل ليقوله في المقام الأول، فالطفلة هي مجرد مناسبة لنسج صورة تستخدم أسلوب الباروك. والأمر كما لو أن حقيقة كون الطفلة جثة هامدة، بدلاً من كونها فرداً حياً، يمكن استخدامها لعقلنة مكانتها المتخيَّلة تماماً في هذه الأبيات. يبدو أن القصيدة تُلمِّح إلى إن التعامل مع الطفلة كرمز غير شخصي أو نموذج أصلي أسطوري يعني، بطريقة أو بأخرى، بصيرة أعمق من رؤيتها كشخص حقيقي، والقطعة كلها انتهازية بصورة فاضحة. فالخطاب المتباهي للعبارة التي تبدأ بكلمة "أبداً"، مع كل ما لديها من خصوبة مجازية حرة هو الذي يستثمره الشاعر بصورة أعمق، وليس في تصريح موضوعي يُفترَض أنه يدعمها. بُنيت القصيدة، في الواقع، من هذا الخلل في الشكل والمضمون، وهو خلل تبدو القصيدة أنها تتباهى به بجرأة.

حينما تأتي القصيدة أخيراً إلى موضوع الفتاة، وهو أمر لا يحصل إلا في آخر مقطع شعري، فإنها تنجح في جعل اللامبالاة تبدو مثل الحكمة. ينجح ببساطة بيت الشعر الذي يقول "الجلالة في حرق الطفلة الميتة"، وهو بيت شعري يهدف إلى تبجيل موضوع القصيدة، في جعل احتراق الطفلة أمراً نبيلاً. أما البيت "لن أقتل / البشرية التي تذهب بحقيقة خطيرة" فيبدو صريحاً وصعباً على الذهن بصورة لافتة: وقد يعطِّر البعض هذا الموت بأطيافهم الأخلاقية، ولكن توماس نفسه الذي يضع مطالبة بابوية لأرض أخلاقية عالية يرفض هنا بتحدٍّ التلاعب بهذا الكلام المنمق والزائف؛ فالمشكلة الوحيدة هي أن اللغة نفسها، التي يرفض من خلالها هذا الموقف، هي في حد ذاتها موقف بلاغي. إن عبارة "الحقيقة الخطيرة" لهي تورية لفظية رخيصة.

يُفترض أن تعني عبارة "البشرية" المتعلقة بوفاة الطفلة أن الموت طبيعي بالنسبة للإنسانية، وبالتالي فإنها ليست مناسبة للحداد (على

الرغم من أن توماس يحافظ على العكس تماماً في قصيدة يتناول فيها وفاة والده)؛ ولكن كلمة "البشرية" قريبة جداً من "الإنسانية" من حيث الراحة، وقد يشك المرء، على أية حال من الأحوال، في أنها موجودة إلى حد كبير لتتماشى حرفياً مع الازدهار الزائد والنموذجي لكلمة "القتل". فآخر شيء يمكن أن تفعله لغة توماس هو أن تكون صريحة. إن ثقلها وإجلالها المنمّق يجعلان رفضه للحداد يبدو عميقاً إلى حد ما، كما لو أنه أصدر حقيقة إلهية وراء تصورات الآخرين الضحلة. وأخيراً، يكشف آخر مقطع شعري عن هذه الحقيقة، التي اتضح أنها قطعة جاهزة مسبقاً من تصوف الطبيعة. لقد أخذت الأرض الأم ابنتها مرة أخرى إلى حضنها، وبما أن توماس لا يتفجّع حزناً عليها، فلماذا يجب علينا أن نتفجّع نحن؟ "بعد الموت الأول، ليس هناك موت آخر". على الرغم من جوّها الخطير والجاد في بصيرتها النبوية، إلا أنها قريبة بشكل مقلق "إن رأيتَ شيئاً واحداً فقد رأيتَ الكثير منه".

هناك أيضاً استخدام للشكل الشعري الذي يبدو أنه يفصله عن المضمون ليعطي تعليقاً ضمنياً عليه. قد يعطينا مشهد الإغواء الشهير لضارب الآلة الكاتبة في قصيدة ت.س. إليوت **الأرض اليباب** مثالاً توضيحياً:

ها قد وصل ذلك الشاب ذو الوجه المليء بالبثور
وهو ضارب آلة كاتبة لدى وكيل بناية صغيرة،
ذو نظرة جريئة،
فتى من الناس المنحطّين تستقرّ الطمأنينة عليه
كما تستقرّ قبعة حريرية على رأس مليونير من برادفورد.

إنه يحسب أن الوقت مؤاتٍ الآن،
فالوجبة قد رُفِعَت، وهي تشعر بالملل والتعب،
ويحاول إشراكها بالمداعبات التي لم تزجرها بعد،
إن لم تكن مرغوبة
وهاجمها على الفور، نشيطاً ثابت العزم،
تسبرها يداه دون أن تلقى دفاعاً،
كبرياؤه لا تحتاج إلى استجابة،
بل ترحب باللامبالاة.

تأتي تفعيلات اليامب بذلك النوع من التعقيد المعروف والمتعب، حين ينشر المشهد القبيح نفسه بشيء من الحتمية التي تبعث على الضجر. إن السطر الشهير الذي يفتتح القصيدة هو بصورة عرضية ("نيسان أقسى الشهور، يُخرِجُ ...") نوع من التفعيلة الخماسية غير المنتظمة، وكأنها شبح ضعيف لما كان ذات مرة شكلاً أدبياً قوياً). ينعكس الجنس التلقائي والآلي الذي يفتقر إلى الحب في التشديدات التلقائية التي نجدها في الأبيات. تبدو ضربات القوافي والإيقاعات التي توصف بالطقوسية أنها تشير إلى قابلية التنبؤ القبيحة للقضية برمتها. يبدو أن الشعر قد أصابه الملل بسبب ما يرويه، إذ يمسك بأنفه فرحاً وهو يحاول أن يضع أكبر قدر ممكن من المسافة بينه وبين موضوعه الخاص". فعبارات مثل "واحد من الناس المنحطين" و"مؤاتٍ" و"مثل قبعة حريرية على رأس مليونير من برادفورد" كلها ترتقي بقرف فوق المشهد الذي تحتقره في الوقت الذي تقوم بملاحظته.

لا تشبه لغة هذا المقطع الشعري نوع المصطلح الذي يستخدمه ضارب الآلة الكاتبة والوكيل نفسهما، على الرغم من اقتراح بعض النقاد أن عبارة "يحاول إشراكها بالمداعبات" هي نوع من اللغة البيروقراطية التي يمكن أن يكتبها الوكيل، فالفراغ العاطفي نفسه في المقطع هو نوع من الاستجابة العاطفية. أولئك الذين قد يتصوّرون أن خاصية الاحتقار الموجودة في هذه اللغة هي رغبة اليوت نفسه ألا يكون هادئاً إذا عرف أن المراقب هنا هو في الواقع النبي المسنّ تيريسياس. نجد إليوت قابعاً كالعادة على نحو مراوغ عند حواف القصيدة، ليُمتِّعنا بتحيزاته الخاصة من خلال الشخصيات التي تجعل الأمر يبدو وكأنه حكمة خالدة ونزيهة.

يتغنّى الشعراء بشعر جون كيتس لخصوبته الحسية، كما هي الحال في هذا المقطع الرائع من قصيدة "عشية القديس أغنيس":

كانت هناك نافذة عالية عليها ثلاثة أقواس مقنطرة،

متوّجة بصور محفورة

من الفواكه، والزهور، وباقات من العشب،

ومزين بنوافذ من أداة غريبة،

عدد لا يحصى من البقع والأصباغ الرائعة،

كما هي أجنحة الفراشة بورودها الدمشقية العميقة

وفي خضم ذلك، بين آلاف شعارات البطولة،

وقديسي الشفق، والزخارف الخافتة،

شعار النبالة المحمي متورّد بدم الملكات والملوك.

في مكان آخر من القصيدة، تؤخذ هذه الفخامة إلى نقطة أبعد قد يجدها بعض القراء رتيبة وعاطفية:

وبعدها نامت نوماً مغطّى باللون السماوي،

في كتان مبيّض وناعم ومعطّر بالخزامى،

في حين جلب هو من أمام الخزانة كومة

من التفاح المحلّى، والسفرجل، والخوخ، والقرع.

مع الهلام الأكثر هدوءاً من اللبن الرائب،

والشراب الرائق، المصبوغ بالقرفة؛

والمنّ والبلح المنقول على سفينة

من مدينة فاس، وأشياء جميلة ومعطرة، كل على حدة

من حرير سمرقند إلى أرزة لبنان.

يبدو الأمر كما لو أن الجمال هنا أصبح لا يطاق في شدته، بحيث تبدأ المتعة في التحول إلى شيء من الكره أو النفور. قد يجد البعض في هذا الشغب الحسي الذي يشبه الشراب لمسة منحلّة. على الأقل تم تذكير أحد النقاد بطعام الأطفال. غير أنه في قصيدة كيتس السردية "لاميا"، هناك نوع مختلف من المشكلات، لأن هذا النوع من الحسية يجب أن يتجاور مع نمط مختلف من القافية:

كانت شكلاً معقداً له لون مبهر،

منقّطة باللون القرمزي والذهبي والأخضر والأزرق،

ومخططة مثل حمار وحشي، ومنمّشة مثل نمر،

عيناها مثل الطاووس، ومقلّمة بأكملها باللون القرمزي؛

ومليئة بأقمار من فضة، إلى درجة أنها حينما تنفّست،
تلاشت، أو أشرقت أكثر، أو تداخل
رونقها ولمعانها مع نسيج مزدان بالصور الأكثر كآبة ...

قد يجد بعض القراء هذا الوصف فعالاً، في حين يجد فيه آخرون ربما توتراً طفيفاً بين التحرك السريع للوزن الذي يتكيّف بشكل جيد وخاص مع السرد والصور الفاحشة نفسها، التي تدعونا إلى التأمل فيها لمدة أطول مما يُسمَح لنا. أما الوزن فهو خماسي التفعيلة من نوع اليامب، وهي التفعيلة ذاتها التي يستخدمها كيتس في قصيدة "عشية سانت أغنيس"، لذلك فإن الفرق بين القصيدتين من حيث الوتيرة وهمي. غير أن ما يشكل الفرق هو مخطط القافية، ولأن الأبيات هنا مقفاة في ثنائيات شعرية (فهي من الناحية الفنية ثنائيات بطولية)، فإن التأثير يتمثل بحركة سريعة نحو الأمام، ذلك أن الثنائيات البطولية، مهما كانت منجزة على نحو رائع، لا يمكنها أبداً أن تتجنّب تماماً صدى الجلجلة. تبدو كل ثنائية مقفاة أنها مثل وحدة من المعنى قائمة بذاتها، تمسكها الكلمة المقفاة الثانية التي تُترك على الفور في الخلف للوحدة التالية. يبدو الأمر كما لو أن القافية المثبتة تعطي الأبيات دفعة صغيرة نحو الأمام. وبالتالي، تبدو الوتيرة أسرع حين نتحرك من كتلة مقلّمة من المعنى إلى أخرى، وهذا الشعور بالسرعة يتعزز من حقيقة أن هناك تواصلاً أو انتقالاً أقل بين الأبيات في كثير من الأحيان حينما ننتقل من معنى أحد الأبيات إلى معنى بيت آخر. يمكنك القيام بذلك في الثنائيات البطولية إن أردت، كما يمكنك أن تفعل تماماً في الشعر الموزون غير المقفّى (أو الخماسيات غير المقفّاة من نوع اليامب)، ولكن هناك ميل إلى تقييد المعنى داخل الثنائية، الأمر الذي يجعلنا نشعر أن القصيدة أقل استطراداً. وشعر ألكسندر بوب هو مثال على ذلك.

ما يجعل الثنائيات البطولية مناسبة بشكل خاص للهجاء هـو سـرعة حركتها، إذ تحتوي على لدغ وجلد سريعين. سوف يوضح جزء كـبير من شعر ألكسندر بوب هذه الفكـرة، ولكننـا سـوف نـستخدمه أيـضاً للحصول على تأثير مثير للإعجاب في هذه الأبيات من قصيدة للـسيدة مـاري ورتلـي مونتجيـو بعنـوان "مـرض الجـدري"، إذ نجـد إحـدى جميلات المجتمع ترثي سحرها الزائل:

أتجولُ بعينيّ الباكيتين حول الغرفة،
فتظهر مشاهد الحزن جديدة لا مبالية.
بعيداً عن مرأى عيني تحمل تلك الصورة القاتلة،
وجهاً مشوَّهاً، أو قماش الرسم الممزق!
تلك الصورة، التي اعتدتُ بفخر أن أُظهرها،
يوبخني بقسوة ذلك التشابه المفقود الآن.
وأنتَ يا مقعدي الذي جلست عليه كثيراً لأتبرّج،
حيث جلستُ لساعات طويلة بلا اكتراث وأنا في نقاش عميق مع نفسي،
كيف يجب أن تنزل لفافات الشعر، أو أين أرفع شعري،
أو إذا كان من الأنسب أن يصبح وجهي أزرق أو قرمزي.
والآن تمنح مساعدتك لحورية أسعد مني.
توهجي! أيتها الجواهر عديمة الفائدة على رؤوس أكثر جمالاً،
فلا بريق مستعار يمكن أن يستعيده سحري،
فقد هرب الجمال، ولم تعد الملابس الآن تعني أي شيء.

كانت مونتيجو نفسها مشوهة، ولكن أناقة الـصيغة الثنائيـة واقتـصادها لهما تأثير يُبعد الـشعور ويقـصيه لتـضعه، إذا جـاز التعبير، بوضـوح في المجال العام. وبالتالي، فإنها تصدّ المخاطر المتعلقة بالشفقة على الذات.

4.3 الشكل بوصفه مضموناً سامياً

إذا أردنا الحصول على نوع آخر من التناقض بين الشكل والمضمون، يمكننا أن ننتقل إلى كلمات كليوباترا الحزينة التي ألقتها أمام جثة حبيبها أنطوني في مسرحية شكسبير **أنطوني وكليوباترا**:

ذاب تاج الأرض، يا إلهي!

آه، ذبل إكليل الحرب،

سقطت سارية الجندي! الفتيان والفتيات الصغار

على مستوى واحد الآن مع الرجال. وذهبت الاحتمالات،

ولم يبق شيئاً ملحوظاً

تحت القمر الزائر.

لم يبق شيئاً ملحوظاً، في الواقع، باستثناء هذه الأبيات الساحرة نفسها، التي تؤكد إمكانية القيمة حتى في أثناء نكرانها. نعلم، بطبيعة الحال، أنه من التقليدي للشخصيات في الدراما الشعرية أن تواصل تقديم صور معقدة حتى إن كانت هناك سكين بين أضلاعهم، لكن الخصوبة المجازية المجرّدة في هذا المقطع وتوقفاته الإيقاعية الدقيقة وعودته إلى المضي قدماً، ووصفه الوجيز والمتقطع للصور المبتكرة بشكل رائع، يقترح إلهاءً من الحزن وتجاوزه من خلال اللغة. تمرّ الأبيات حتى بخطر تصوير صورة جنسية ذكورية حذرة. يذكّرنا ذلك بالتعليق الحكيم الذي قدّمه إدغار في مسرحية **الملك لير**: "لم يحدث الأسوأ بعد/ طالما يمكننا القول: إن هذا هو الأسوأ". طالما أنه يمكننا التعبير عن صوت اليأس في داخلنا، فإنه لا تزال هناك قيمة من نوع ما. تعني عبارة "القمر الزائر" أن لدى الحركة العادية للكوكب الموحية بالنظام الكوني الآن نوعاً من عدم الجدوى حول هذا الموضوع، مثلما

يُنتِجُ موتُ أنطوني معنى من الكون بقدر ما ينتجه من كليوباترا، كما لو أن القمر يمضي نحو الأمام بهدوء، دون قلق، حتى بلمسة من الغباء، بزياراته المعتادة، دون معرفة أن هذه المكالمات أصبحت الآن غير مجدية بعد أن أصبح أنطوني غائباً عن وطنه، ولكن هذا الشعور بعدم الجدوى لا يمكنه أن يمحو تماماً عبقرية اللحظة في صفة "الزائر".

لا تلغي التراجيديا الدمار الذي تصوّره من خلال إعطائه معنىً وشكلاً، ولكنها تتمكّن من النهوض فوقه إلى حد ما على الأقل من خلال النزاهة المحضة لأشكالها. قد لا يمضي البطل قُدُماً، لكن الشعر يفعل ذلك، فهو يتضمن في حد ذاته مصدراً بديلاً للقيمة من خلال عملية إعطاء المعنى لساناً بأن القيمة قد تلاشت أو تفككت. لاحظ برتولت بريخت ذات مرة أن "الرثاء من خلال الأصوات، أو على نحو أفضل، من خلال الكلمات لهو تحررٌ كبير أو ضخم، لأنه يعني أن المُعاني يبدأ بإنتاج شيء ما ... فهو يقوم بفعل شيء ما مسبقاً مما هو متهالك تماماً، وقد اتخذت الملاحظة مكانها فيه"[1].

إن التنوع الكلي في صور كليوباترا حين ينتقل عقلها بعصبية من "التاج" إلى "السيد" ثم إلى "الإكليل" ومن هناك إلى "الخلافات" و"القمر" يقترح عدم الترابط المجتمع في الحزن؛ فلا شيء يمكن أن يكون ثابتاً، ولكن يتم التحكم بهذه التعديلات العشوائية من صورة إلى أخرى بشكل مهذب، وتكون الصور نفسها غير شخصية على نحو آسر.

لا تتركز لغة كليوباترا على أنطوني كفرد حتى لو كان حزنها عليه هو كذلك، بل تصبغه كلماتها بمكانة أسطورية تقع في خطر التقليل من أهمية شخصية أنطوني إلى مبدأ كوني. إنها اجتماع العمومية

(1) Bertolt Brecht, *The Mesingkauf Dialogues* (London, 1965), p. 47.

الشكلية والشدة العاطفية التي نجدها في عبارة "سيدي" التي تكون ذات أثر كبير علينا.

يبدو الأمر كما لو أن الملكة مستعدة للتضحية بمشاعرها الخاصة نحو أنطوني لتحصل على مهمة شعائرية تتمثل في منحه ما تعدُّه كرامته الصادقة كلياً، وهي مكانة تبدو حينها أنها تبعده بشكل غريب عنها، فهي لا توجّه الخطاب له باستخدام اسمه الأول. لا تدور الأبيات الثلاثة الأخيرة من الاقتباس حول أنطوني أبداً، لكنها تدلي ببيان انعكاسي عن الحقيقة ككل.

في لحظة موت البطل الروماني، إذاً، تلقي كليوباترا نوعاً من الخطاب يمكن أن يتوقع المرء أن يجده في حفل تأبيني، وهذا بدوره، مرة أخرى، عرفٌ درامي، ولكنه أيضاً تأثيرٌ بلاغي مدروس. يتوجب علينا أن نسجل المبالغة الشعرية وأن نرى ذلك كعرض من عذاب كليوباترا. مع ذلك، إننا معنيون أيضاً بفهم أنه بالنسبة لها ليس ثمة تمييز واضح بين أنطوني العاشق وأنطوني الذي لقبته كليوباترا بتاج الأرض، وأن التمييز الحداثي بين العام والخاص ليس له تأثير كبير هنا. بالتالي، هناك شيء مناسب، شيء "شخصي" في الحديث عن شريك المرء المتوفي بهذه المصطلحات الأسطورية الفخمة. في مدح أنطوني ووصفه أنه تاج الأرض، يخون عاشق أنطوني تغيّر النسبة التي تُعَدُّ غالباً تأثيراً ناتجاً عن عاطفة شهوانية في الوقت نفسه حينما تُمحى ذاتها بأدب من المشهد، وتمنح عشيقها المتوفي النبالة العليا التي يبدو من خلالها أنه لا مبال لها "أي لكليوباترا" كنجمة.

مثلما ترتقي كلمات كليوباترا فوق التراجيديا التي تعدّ هذه الكلمات جزءاً منها، فإن المقاطع الشعرية الأخيرة من قصيدة و. ب. ييتس بعنوان "كول بارك وبايلي" تفعل ذلك حينما ينعي الشاعر غياب ما يراه أنه جيله البطولي من الشعراء والشرفاء، فيقول:

لقد كنا آخر الرومانسيين الذين اختاروا
الطهارة التقليدية والجمال،
أياً كان ما كتبه الشعراء في
كتاب الناس، وأياً كان ما يباركه الكثيرون
عقل الإنسان أو ارتقاء القافية،
لكن كل شيء تغير، ذلك الحصان العالي
الذي لا يركبه أحد، على الرغم من محاولة
هوميروس امتطاءه على ذلك السرج،
هناك حيث تنجرف البجعة على ذلك الفيضان المظلم.

باختصار، لقد تلاشت العظمة، لكن هذا نادراً ما يكون صحيحاً إذا كان الشعر في هذا التميز لا يزال ممكناً بنسيجه المعقد من القافية وما وراء القافية وبناء الجملة المتحكم به ببراعة. تتفوق القصيدة، إذا جاز التعبير، على التراجيديا التي تسجلها. والصورة الأخيرة "هناك حيث تنجرف البجعة على ذلك الفيضان المظلم" تعطي نبلاً لما يراه الشاعر بأنه فوضى مبدئية. قد يفتقد الحصان العالي إلى راكبه، لكنه لا يزال موجوداً في المشهد. هناك بالتأكيد حركتان مشكوك فيهما: "الطهارة التقليدية والروعة، إذ تُقال بسهولة بالغة في شعر يخزّن في طياته كثيراً من خلال كماله المتعلق بالقافية. "فعبارة أياً كان ما كُتِبَ في ما يسميه الشعراء كتاب الناس" تذكّرنا بأصداء كثيرة. تُعَدُّ صورة الحصان مثيرة للشك بسبب حقيقة أنه ليس لدينا أدنى فكرة عمّن يكون هوميروس، ناهيك عن مشاركته بركض الفرس المعتاد. مع ذلك، إنه شعر رائع ومميز على الرغم من ذلك كله، فقوافيه متنوعة بشكل فني، ولغته بسيطة وراقية، ونبرته رثائية بحزن دون أن تكون مرّة أو باكية.

وهكذا، فإن الشعر كئيب، لكنه لا يثير الشفقة على النفس، فالنبلاء من أمثال ييتس لا ينتحبون ولا يفعلون ذلك حتى عندما يرفضهم التاريخ. إنه نوع الشعر الذي لا يخاف من الإدلاء بتصريحات عامة على نحو خطر، وهذه إيماءة تتطلب درجة كبيرة من الثقة بالنفس. ليس ييتس خائفاً من مخاطرة أن يظهر ساذجاً كما في " أياً كان ما يباركه الكثيرون/ عقل الإنسان أو ارتقاء القافية"، التي هي في خطر أن تبدو مملة بصورة يعوزها الذوق، وأن تبدو أيضاً منفتحة العقل بصورة لا تصدق لشاعر لديه آراء مذهبية مؤكِدة، غير أن بساطة الأبيات المستمرة هي التي تظهر في النهاية. من غير المفترض أن يكتب الشعراء المحدثون بهذا الوضوح، إذ يتطلب الأمر في عصر الغموض كثيراً من الإيمان بالذات للقيام بذلك. يمكن للقارئ أن يشعر بثقة النفس هذه في التوازن والسلطة اللتين تتجليان في اللغة، حتى وإن شك أنهما يأتيان بسهولة بالغة تدعمها قوة التأكيد المحضة. ربما يكون الشاعر سوسة (عثة) في وصفه للحصان العالي، حتى وإن كان يتذمر لكونه قد سقط عنه.

مع ذلك، مهما شعر الشاعر بالقلق والهجوم من التاريخ، فإن عينه تبقى ثابتة على الصور وليس على نفسه، ولا نشعر أن هذا هو دفاع مسهب أو استعاضة. يروي ييتس في معظم الأحيان صوره كما لو أنها مستقلة عنه، فيمكنه حتى أن يكتب قصائد عن هذه الصور من فترة إلى أخرى. يكمن الشعور في هذه الأبيات الشعرية في صورها ذاتها، إذا جاز التعبير، وليس في ردّة الفعل الذاتية تجاهها. تخبرنا القصيدة ببساطة أن "كل شيء تغير"، وعلى الرغم من أننا نعلم أنها تَعُدُّ هذا التغيير كارثياً تماماً، إلا أنها لا تخبرنا بذلك ولا تصنع فضيلة من تحفّظها على ذلك، فهي لا تخاطر في إفشال قوة نسيجها وترابطها في بنيتها القواعدية لتعطينا حديثاً صخباً ذا طبيعة سيئة (على الرغم أن

ييتس يمكن أن يبحر قريباً من هذا الحديث الصخب في مكـان آخـر). ولَمَّا ينتهي البيت الأخير، فـإن عـين الـشاعر تظهـر دون اهتمامـه في صورة البجعة، وليس في صـورة الـشاعر المتـشائم. وحتى إذا كانـت صورة البجعة رمزاً لتشاؤم الشاعر، فإن الأبيات تسمح في لحظـة مـن الزمن لهذا المخلوق أن يحيا حياته المستقلة. هناك لحظة مؤثرة مماثلـة لهذه في نهاية قصيدة ييتس بعنوان "الرجل والصدى":

أيها الصوت الصخري،

ألا نبتهج في تلك الليلة العظيمة؟

ماذا نعرف سوى أننا نواجه

بعضنا بعضاً في هذا المكان؟

لكن اصمت، فقد أضعتُ الفكرة،

متعتها أو ليلتها لا تبدو سوى حلم،

فهناك أطلقَ صقرٌ، أو بومةٌ، صوته

وهو ينحدر من السماء أو الصخرة.

ثمة أرنب مجروح يصرخ عالياً،

وصراخه يشتتُ أفكاري.

إذا بدا الأرنب المجروح أكثر واقعية لنـا مـن الـصوت الـصخري، فإن ذلك ما يظهر للشاعر الصادق والهادئ مـن الناحيـة الـشعرية بمـا يكفي ليقطع سلسلة أفكاره عندما تلفت الصورة انتباهه. والقيام بـذلك يـتم دون إحـراج أمـام عـين القـارئ، فمـا أن يبـدأ بـإطلاق فكـرة "ميتافيزيقية" مؤثرة حتى يُجهضها بوصفها عملاً سيئاً قبل أن يـصل إلى مبتغاه، وكل ذلك يكون من أجل الأرنب. (ليس قبـل الوقـت، ربمـا:

تلك العبارة الطنانة والجوفاء "أيها الصوت الصخري" بأحرفها المشددة والعجيبة بالكاد تكون ملائمة. هذا التغيير في اللحن هو بطبيعة الحال أداة فنية، لكن ييتس له يد أو لمسة رقيقة في صنع هذا النوع من الإيماءات المستهلكَةَ، أو أن انعزال الذات يبدو عفوياً، كما يحدث حينما يظهر أنه لا يتذكر اسم مكان ما في قصيدة "تخليداً لذكرى الرائد روبرت غريغوري" أو حينما يحشو بيتاً شعرياً في "سيرك الحيوانات المهجور" بعبارة "الله أعلم". سوف يبني بنية جدلية معقدة ليدعمها أو يقوّضها فقط بإيماءة شهمة واحدة؛ أو سوف يقترح أن صورة صوتية مشهورة وبليغة يمكن أن تقول ذلك على نحو أفضل: "ما الماء سوى الروح المولودة؟"، "وهناك اخضرار مألوف بعد ذلك"، "ملابس قديمة على عصي مسنّة لتخيف الطائر"، "الفجر ونهاية الشمعة". يجدث هنا نوع من التغيير المفاجئ في نبرة الصوت، وهو لدى ييتس نوع من التغيير المدروس. قد يكون هناك لمسة خفيفة من الغرور الأرستقراطي في التفاف ييتس المفاجئ حول الموضوع. فالرجل النبيل، بعكس الطبقات الدنيا والمتوسطة المراعية لرغبات الآخرين، لا يشعر بالخجل لقيامه بتزرير أزرار بنطاله في وجود شخص آخر، أو أن يغيّر موضوع الحديث إذا رغب في ذلك، ولكن هناك درجة مؤثرة من الاتقاد والشجاعة الأخلاقية هنا أيضاً، وهي صفات تظهر مسبقاً قبل أن تنتقل القصيدة في تركيزها إلى أمر آخر في تلك الأبيات المكشوفة التي لا تُطاق: "ماذا نعرف سوى أننا نواجه بعضنا في هذا المكان؟"، وهذا ما يشكّل نقشاً على ضريح أكثر روعة من النقش الزائف والمتبجّح الذي كتبه ييتس لنفسه في نهاية الأمر.

يمكن للحكمة فقط أن تعترف بمثل هذا الجهل. إنه الألم الذي تظهره هذه الأبيات، همجيتها، ومباشرتها الجريئة، ورفضها الفظ

تحسين مظهرها، ما يُعَدُّ مذهلاً بالفعل. لم يَعُد هناك وقت لمثل هذه الحماقة الكلامية، لأن الموت يبدأ بإظهار وطأته. وبالتساوي، يمكن للشاعر الموهوب والعظيم فقط أن يخاطر في طرح هذه المناشدة الحساسة والصريحة دون أن يجعلها تبدو جبانة أو صارخة، أو أن ينتابها الذعر بصورة محرجة. إذا كان هناك شكٌ مقلق في هذه الكلمات، فهناك أيضاً لمسة من الرِّواقية التراجيدية، كما لو أن الفكرة هي أن نقبل أن هذه المعرفة الظاهرة التي تتجلّى في فقدانا للمعرفة هي المكان الذي يجب أن نبدأ فيه وأن هذه في حد ذاتها إجابة من نوع معين. هذه الأبيات، من هذا المنطلق، هي بيان بقدر ما تكون سؤالاً - أو إذا أردت سؤالا بلاغياً، إذ يتوقع المرء إجابة عنه لا تتمثل "شيئاً". ربما تذكّرنا القصيدة بشيء بدلاً من أن تقدّمه لأذواقنا. ولأن السؤال ليس صادقاً ربما، يتمكّن الشاعر من الانتقال إلى الذعر الملحّ الذي ينتاب الأرنب دون أن ينتظر إجابة عنه. إن صرخات الأرنب خارج القصيدة، إذا جاز التعبير، التي تُدخِلها القصيدة إلى جوفها، كما لو أن القصيدة يجب أن تُبقي عيناً من عينيها على أحداث ودمدمات عشوائية متنوعة تقع على أطرافها حينما تنتقل من بيت إلى آخر.

يعمل الشكل والمضمون أيضاً على نحو مثمر ضد بعضهما في المقطع الأول من قصيدة "الإبحار إلى بيزنطة" وهي من القصائد الأيرلندية المشهورة التي تتحدث عن الهجرة:

تلك ليست دولة للرجال المسنين، فاليافعون

يمسكون بأيدي بعضهم، الطيور في الأشجار

أولئك الأجيال المحتضرة في أثناء غنائهم

سقوط سمك السلمون، البحار المكتظة بسمك الماكاريل

السمك واللحم والبط تجتمع كلها في أغنية صيفية

كل ما يولد ويموت.

في تلك الموسيقا الحسية كلها تهمل

النصب التذكارية من العقول التي لا تشيخ

يخبرنا الشاعر أنه يجب عليه أن يهجر ذلك الميدان الزائل المتعلق بالحب الإنساني والجنس والموت والتوالد ليعيش في مملكة أكثر ديمومة وأقل اهتماماً بالجسد لتكون ملاذاً له. لكن على الرغم من أن الأبيات الافتتاحية التي توضّح ذلك تضع بالفعل هذا الميدان الزائل على بُعد ذراع (إذ تقول "تلك" بدلاً من "هذه")، إلا أن الصور التي ترسمها حنونة وحساسة للغاية، وهذا ما يمنح العالم الإنساني والطبيعي للأجيال المحتضرة رونقاً وقيمة، ما يُصعّب موضوع تجاهلها. يرفض ييتس أن يجعل الأشياء سهلة لنفسه من خلال وضع هدف مناسب للعالم الذي يتركه وراءه، وهو عالم دعونا نقول له شيئاً من قرف ت.س. إليوت المعقد بالجسد والجنس، بل إن ييتس يقوم بالثناء على ما يرفضه من خلال اقتراحه المهذب أن الخطأ يكمن فيه وليس في الأجيال المحتضرة، وأن المكان لا يناسب "الرجال المسنين" مثله، وهي عبارة تقلل من قيمة الذات، إذ يمكن للمرء أن يتصورها بأنها تكلف هذا الشاعر اليافع المهووس كثيراً من حب الذات. نشك في أن ييتس يؤمن أن العالم الذي تم تدنيسه، وهو عالم الأجيال المحتضرة، عالم منحط تماماً على أية حال. لكن الشاعر في مزاج رثائي، وبالتالي، فإنه لبق كفايةً لكي لا يقول ذلك بشكل صريح.

يقوم ييتس، في إيماءة دبلوماسية ساحرة، بصوغ عبارة حكيمة "تلك الأجيال المحتضرة" كنوع من التخدير في صورته المغرية عن

اليافعين والطيور والأسماك. إن لعلامات الترقيم في الأبيات الخمسة الأولى من المقطع الشعري تأثير يتجلّى بوضع كل هذه العناصر على المستوى نفسه. وهذا ما يقترح توازياً بين اليافعين الشهوانيين والطيور وأسماك المكاريل التي نادراً ما تكون مديحاً لما ذُكر سابقاً. ومرة ثانية، إذاً، هناك نقد صامت وحساس هنا: إن البشر عاجزون بالفعل، فهم محتجزون في دائرة بيولوجية لا نهاية لها مثل سمك السلمون، وهو ما يشكّل سبباً وجيهاً للإبحار إلى بيزنطة. نجد في ذلك أيضاً أن بيزنطة لا تشكل إغراء بوصفها بديلة على الأقل في هذه اللحظة من القصيدة. فالهدف من ذلك البيت المصاغ بشكل مدروس: "النصب التذكارية من العقول التي لا تشيخ"، بتشديداته الكثيفة وجلالته الزائدة، هو ألا يبدو جذاباً تماماً ليلقي ضوءاً أخيراً مغازلاً على الحسية المتروكة خلفه. ربما هناك أيضاً شعور مدرسي نوعاً ما في عبارة "كلها تهمل"، كما لو أنها مساحة من هز الإصبع تحدث هنا، ولكن القصيدة لا تركز على ذلك.

ليس ييتس ذلك النوع من الكتّاب الذين يستكشفون الطبيعة كما في تفاصيل كيتس أو هوبكنز. ليس هناك شيء مسرف أو مبذر أو مفصل بشكل حسي حول الطيور في الأشجار وسقوط سمك السلمون والبحار المكتظة بسمك الماكاريل. تبدو عبارة "السمك واللحم البط" كأنها مصطلحات يستخدمها البقال أكثر من الشاعر. أما عبارة "المكتظة بسمك الماكاريل"، فهي لمسة متقنة وكلمة "ماكاريل" كلمة تملأ الفم بشكل رائع، ولكن عبارة "اليافعون يمسكون بأيدي بعضهم" وعبارة "الطيور في الأشجار"، فإنهما عباراتان عاريتان بقصد وتشكيليتان. يبدو الأمر كما لو أن ييتس يلمسها فقط في لوحته الشعرية دون أن يكون قصده أن يعطيها تعقيداً وحياة مقنعة، فهي

رموز مثل البجع في قصيدة "كول بارك وبايليلي". غير أن إنجاز القصيدة يمكن أن يكون في خلق تأثير الإسراف والتبذير من هذه العناصر الضعيفة والمقتصدة، وهو تأثير كان من الممكن أن يجعل جيرار مانلي هوبكنز يصفها على الأقل في اثنا عشر بيتاً آخر. يولّد المقطع شعوراً بالوفرة من أقل مواد ممكنة. وفي حين أن المرء يشعر بأن هوبكنز كان من الممكن أن يسرح بتفكيره بهذه الخصوبة التي لا تنضب، فإن ييتس يبقى مسيطراً بقوة، كما يقترح تركيب الجملة المنظّمة. لَمّا نصل إلى البيت الرابع نصبح قلقين أكثر قليلاً: ما كل هذه الأجزاء التي تضاف إلى البيت الشعري؟ ثم فجأة يظهر فعل "يمدح" بقوة في البيت التالي ليربط كل هذه العناصر المتنوعة مع بعضها ويعطيها قوة وترابطاً بشكل عام.

يبدو الأمر كما لو أن سلسلة العبارات المختصرة بتركيبها المتراكم والسريع تولّد شعوراً بالإثارة المتزايدة، وهي إثارة قد يجدها العشاق اليافعون مألوفة، إذ يقترح تركيبها القواعدي المنفتح أن هذه المجموعة من العبارات يمكن أن تستمر إلى الأبد من حيث المبدأ، ما يخلق شعوراً بالوفرة التي يسعى الشعر وراءها. غير أن ذلك الفعل الآسر، ناهيك عن الحديث عن مخطط القافية المعقد بشكل جميل، موجود ليؤكد لنا أن كل شيء تحت السيطرة. يبدو الأمر كما لو أن ييتس يتنفّس عميقاً في أثناء تحضيره للوصول المتأخر لهذا الفعل ليسمح له أن يعبّر عن عبارة مختصرة تلو الأخرى دون أن تخرج الأشياء عن سيطرته. وهكذا، فإن العقل لا يوجد فقط في بيزنطة ليواجهه إذا لم يغادر ولكنه يعمل بشكل مسبق في الوقت الحاضر. تشير الإثارة التعجبية التي تعطيها الأبيات من خلال إيقاعاتها القوية إلى إمكانية فقدان السيطرة في وجه البهجة التي تعطيها العبارات الأخرى دون أن تقترب منها كثيراً.

في قصيدة "كوخ مهجور في مقاطعة ويكسفورد"، يوضّح الشاعر الإيرلندي ما بعد الحداثي، ديريك ماهون، هيمنة الشكل على المضمون. ندرج فيما يلي المقطع الأخير أو نحوه من القصيدة التي تتحدث بجرأة عن مجموعة من الفطر المتعفّن المحاصر في ظلام الكوخ وتقارنها بضحايا معسكرات الاعتقال. والاستعارة جريئة بشكل لافت للنظر، ليس لأنها تجمع خطر تبجيل الفطر فقط على حساب التقليل من قيمة الضحايا:

... لقد نمت بعيداً عن الطبيعة الآن، وكانت غذاء طرياً للديدان،

إنها ترفع رؤوسها الضعيفة والمثقلة بالإيمان.

تتوسل إلينا، ألا ترى، بطريقتها الصامتة بلا كلمات،

لنفعل لها شيئاً، لنتحدث نيابة عنها،

أو على الأقل لكي لا نغلق الباب مرة أخرى.

أناس مفقودون من تريبلينكا ويومبيي!

"أنقذونا، أنقذونا"، يبدو أنها تقول،

"لا تدع الإله يتخلّى عنا،

الذي جاء حتى الآن في ظلام وألم.

لدينا أيضاً حياتنا لنحياها.

فأنت لديك بحرك الشعري الخفيف وخط سيرك المسترخي.

لا تدع عملنا الساذج يضيع هباءً".

إن بنية هذا المقطع الأخير مليئة بالصور الخيالية والمرعبة، مثل الفطر "المتشابك مع بعضه"، المحطم بالهواء، الذي يئن بحزن من أجل خلاصه. مع ذلك، مثلما يتزايد العذاب على نحو لا يطاق، فإن

ذلك البيت المصاغ بشكل جيد: "إنها ترفع رؤوسها الضعيفة والمثقلة بالإيمان" يتداخل مع جناسه المزدوج، بحيث لا يكون ما يلي تسلقاً مذعوراً للفطر المتعفّن وإنما مناشدة كريمة وبليغة بحزن. تؤكد القصيدة سيطرتها أيضاً، ورفضها بهدوء أن تفقد تحكمها بذاتها. حينما يتأرجح الباب ويُفتَح ليكشف عن هذا العنصر المثير للشفقة، الذي لا يطاق إلى حد ما، فإن المتكلم يحتاج إلى الاحتفاظ باتزانه، لأن هذه هي اللحظة التي يجب أن يتكلم فيها نيابة عن هذه المخلوقات الصامتة، لينفّس عن عذابها من خلال شعره، فهو ليس متفرّجاً مصدوماً ولكنه مفسّر مثل المفسّرين نوعاً ما الذين كانوا بلا شك ممن حرّرتهم معسكرات الموت النازية وسحبتهم خلفها. يقع الأمر على عاتق الشاعر ليشرح لأولئك المصدومين أو المذهولين ليفهموا هذا الرعب ويعرفوا ما يجري على وجه التحديد، مدرجاً عبارة متحذلقة نوعاً ما "ألا ترى" في تعليقه، وكأنها دليل إرشادي منجز وفقاً لما يمليه الضمير.

على الرغم من هذا المشهد المروع، تستمر القصيدة بطريقتها الهادئة بالتحليل والتحديد: لاحظ أن "أو **على الأقل** لكي لا نغلق الباب مرة أخرى"، والفعل المعقّد في السطر الأخير. ليس هذا شيئاً من الأشياء التي يمكن لنباتات الفطر نفسها أن تقوله، ولكن ثمة نوع من الادعاء المهذّب بأنه بإمكانها القيام بذلك ("يبدو أنها تقول")، ما يعيد لها جزءاً من كرامتها المفقودة. إن عبارة: "تلك التي جاءت حتى الآن في الظلام والألم" ليست فقط بيتاً خماسي التفعيلة من نوع اليامب، ولكن من المفترض أن تكون عبارة مادية في حد ذاتها بالنسبة لنا. وحتى في هذه الحالة من التطرف، ما تزال اللغة ترفض الصمت، فيصل الشعر إلى نقطة يمكن عندها أن تغامر تقريباً قطعة

شعرية أنيقة من طرافة أودن أو سخريته، إذ قال: "أنت بشعرك الموزون الخفيف ومسيرتك المسترخية". إن الفن المدروس الواعي لذاته في هذا البيت هو أبعد من قدرة نباتات الفطر المعذَّبة نفسها، ولكن القصيدة تقدم هذه القدرة، إذا جاز التعبير، لهذه النباتات كما لو أنها هدية، فتعطيها شيئاً من اتزانها وبلاغتها.

لاحظ، أخيراً، ذلك البيت "أناس مفقودون من تريبلينكا وبومبيي!" الذي يبدو أنه معلّق من تلقاء نفسه في المقطع الشعري. ليس لديه أي ارتباط قواعدي بأي شيء حوله، فهو موجود كما لو أنه جملة مدسوسة ومنفردة. يبدو أن قائل هذه الجملة هو المتكلم ربما وليس الفطر، فالجملة ليست موضوعة بين علامتي اقتباس، ولكنها، على الرغم من ذلك، تعطي جواً معيناً من الغموض. فهي لا تؤكد فعلاً أن الفطر مثل الناس المفقودين، وهذا تشبيه من شأنه أن يربطها بسياقها المحيط بها، بل إنها مجرد قول تعجبي مختصر قاله المتكلم أو ربما لم يقله. تتجلّى قوة هذا الأمر في منع القصيدة من قيامها بتشبيه صريح جداً بين الفطر وضحايا مخيمات الاعتقال. من المؤكد أن التشبيه ضمني، ولكن توضيح ذلك أو قوله قد يشكّل خطراً في سلب نباتات الفطر خصوصيتها، ما يَحُدُّ منها ويحولها إلى مجرد رمز لشيء آخر. وهذا بدوره قد يعني أنها تستحق منا التعاطف فقط لأنها ذكّرتنا بالحالة الإنسانية، ما يجعلها تعطي أهمية كبيرة للوجود الإنساني. ترفض القصيدة، إذاً، الإفصاح عن هذا التشبيه من أجل الحفاظ على توازن ما بين الاهتمام بهذه الفطريات في حد ذاتها والسماح بظهور بُعد إنساني أعمق ينبع بشكل غير مباشر من محنتها.

إن قوة الشكل الشعري في الارتقاء على المواد التي تتعامل معها يمكن ملاحظتها أيضاً في هذا المقطع من قصيدة ألكسندر بوب

البطولية الساخرة بعنوان (*The Dunciad*)، حينما تصعد إلهة (Dullness) عرشها لطمس المنطق والنظام من العالم:

ملتهبٌ الآن شعاعُ نجمة الكلب المضيئة بشكل لا يبشّر بالخير،
تضرب كل دماغ، ويذبل كل خليج.
كانت الشمس مريضة، ونبذت البومة مكانها،
شَعَرَ النبي الذي ضربه نور القمر بالساعة المجنونة:
ثُمَّ ارتفعت بذور الفوضى والليلة
لتطمس النظام وتطفئ الضوء.
يتشكّل عالم جديد من الملل والفساد،
ويجلب معه أيام زحل من الرصاص والذهب.
تصعد الإلهة العرش، رأسها مخفي بسحابة،
كل شيء تحتها مكشوف بنورها الواسع،
(بالتالي، فإن الإلهة الطموحة هي التي تضيء أكثر من أي وقت مضى)
رقيقاً في حضنها يضطجع ابنها المكلل بالغار.
تحت مسند قدميها يئن ساينس مكبلاً بسلاسله،
ويخشى ويت من المنفى ومن العقوبات والآلام.
هناك يحنق لوجيك (المنطق) المتمرّد، مكمماً ومقيداً،
وهناك، تعرّت ريتورك (البلاغة) الجميلة، ضعيفة على الأرض ...

يمكن للمرء أن يقول إن ملاحظة بوب نفسه حول هذا المهرجان من اللامعقولية هي الشكل الأدبي التي يصوره فيه. ثمة توازن وتناظر في هذه الثنائيات البطولية التي تعكس المنطق والنظام والعقل التي

يستهزئ بها رسل الإلهة. تعمل الثنائية من خلال التوازن والنقيض والتمييز الدقيق، في حين تدمج الإلهة كل التمييزات في وحل غير متبلور. تقترح زركشتها المصقولة أناقة تقع بعيداً عن الفؤوس الشعرية التي ينتقدها بوب هنا. تعطيها قوافيها الإيقاعية الثابتة جواً من المنطق والدقة. والاقتصاد المتطرف في الشكل الذي يقطّر كثيراً من المعلومات في محيطها المختصر يطالب بفضائل الطرافة والدقة والوضوح. تشكّل كل ثنائية عالماً مغلقاً بسيطاً من العلاقات والصلات، فتصبح، في حد ذاتها، عالماً مصغراً من الكون المنظّم. إذاً، يقدّم شكل القصيدة نفسه مقاومةً ما لاتساع الأفق الممل لدى أولئك الذين تصورهم.

4.4 الشعر والأداء

هذا النوع من التوتر بين الشكل والمضمون، كالذي نجده في البطولية الوهمية لقصيدة (*The Dunciad*)، معروف في بعض الأحيان لدى طلاب اللغة أنه تناقض في الأداء. وهذا يعني تقريباً قول شيء واحد في أثناء القيام بشيء آخر يتعارض معه، كالوعظ حول فضائل التواضع بطريقة استفزازية تشبه لهجة البطل هكتور. من هذا المنطلق، تُعَدُّ السخرية نوعاً من التناقض في الأداء. إن المشاركين الذكور في مؤتمر ما الذين يصعدون على المنصة ليقدموا خطابات طويلة وحارة وساخطة عن سبب عدم مساهمة أية امرأة في المناقشة، إذ يضمنوا بالتالي عدم قدرة أية امرأة على القيام بذلك، يجدون أنفسهم في مثل هذا الموقف الصعب. فالتناقض في الأداء مفهوم مفيد، لأنه يُذكّرنا أن القصائد هي أداءات، وليست مجرد أشياء على الصفحة. يمكننا أن نفكر في القصيدة كما لو أنها نمط من الصوت أو المعنى، ولكن يمكننا أيضاً أن نراها استراتيجية تهدف إلى الحصول

على شيء ما. أو يمكن أن نراها، في الواقع، عدداً من الأشياء المختلفة وربما أشياء غير متوافقة مع بعضها في الوقت نفسه. ولتحقيق ذلك، تحشد القصيدة جيشها من الأدوات المتعلقة بالشكل، ولكن هذا لا يشير إلى أنها تعمل دائماً بصورة متناغمة مع بعضها، فقد تشدّ هذه الأدوات بعضها دائماً في اتجاهات مختلفة.

غير أنه ثمة مفارقة نجدها هنا. الشعر هو لغة منظّمة بطريقة تولّد آثاراً معينة، ولديها في ذلك شيئاً مشتركاً مع الكلام اليومي. وأحد الاختلافات، كما رأينا، هو أن الكلام اليومي يمرّ عادة على نكهة الكلمات وملمسها من أجل أن تحقق غاياتها، في حين تكون إحدى هذه الغايات في الشعر على وجه التحديد استكشافاً للكلمات في حد ذاتها. هذه هي الطريقة التي يمكن أن يكون فيها الشعر بلاغياً دون أن يكون مفيداً في براعته. وجزء من الغرض الذي يجعل الشعر ينظم كلماته هو الكشف عن طبيعة هذه الكلمات. وهذه بالتأكيد ليست وظيفته الوحيدة، فثمة بُعدٌ دلالي له أيضاً، ما يعني أنه يُعنَى بالمعنى وكذلك بالتحقيق في مواده اللفظية الخاصة به. أو، كما يقول الجماليون، إن العلامة في الشعر تواصلية ومستقلة في آن واحد. على الرغم من أن هذين الجانبين من أية قصيدة لا يتوافقان دائماً مع بعضهما، كما سنرى لاحقاً، فإنه لا بُدَّ لهما أن يُدرسا مع بعضهما.

القصيدة، إذاً، هي أداء بلاغي، ولكنها أداء (بعكس معظم التمارين البلاغية) لا يكون مفيداً عادة بصورة نموذجية. فالقصيدة تفعل أشياء لنا، على الرغم من أن الغرض منها لا يكون عادة للقيام بشيء معين. مع ذلك، ثمة أشكال من الشعر كُتبت بنية صريحة للثناء والشتم والعزاء والإلهام والمدح وإحياء الذكرى والشجب وتقديم المشورة الأخلاقية، وما إلى ذلك. ولأن العصر

الحديث متشكك بصورة عصبية إزاء كل ما هو تعليمي، إذ يفترض أن تعليم المرء أمر لا يبعث على السرور، فإنه يميل إلى تخيل أن القصائد التي تسعى إلى القيام بذلك يجب أن تكون أنماطاً من الكتابة أقل شأناً. ويجب أن تنتقل هذه الأنماط إلى مكانة متدنية من البراغماتية، جنباً إلى جنب مع تذاكر الحافلات واللافتات التي تقول "ممنوع الدخول". ولكن المواعظ، وهي كلمة تعني بكل بساطة "التعليم" ولا تحمل أصلاً أية نغمات تقلل من الشأن، هي الغرض من إحدى أرقى الأنواع الأدبية التقليدية، ألا وهي الخطبة. يتضمن عمل فيرجيل بعنوان (*Georgics*)، كما رأينا، مشورة تقنية للمزارعين (على الرغم من أنهم لن يكونوا صائبين إن اتخذوها على محمل الجد كثيراً. فقد كُتب العديد من القصائد وفي عقل الكاتب نهاية فورية. إنه فقط تحيز الناقد الحديث، الذي يعد ما هو عملي هو عموماً مسألة مبتذلة نوعاً ما من شأنها أن تحجب هذه الحقيقة. قد تكون بعض القصائد فقيرة من الناحية الجمالية، لكنها غنية من الناحية البراغماتية، مثل الأشعار التي كتبها الآباء والأمهات في ذكرى وفاة أحد الأطفال. معظم النقاد المحدثين يتمرّدون على كلمة "عقيدة"، ولكن عدداً كبيراً من القصائد التقليدية دوغماتية بالمعنى الأصلي غير المهين الذي يتمسك بنظام معين من الإيمان، كالذي نجده، على سبيل المثال، لدى دانتي وملتون. من الخطأ أن نعتقد، مع بعض النقاد المحدثين، أن كثرة الاعتقاد، مثل الإكثار من الملح، أمر سيء دائماً لك. يعتمد ذلك الأمر على نوع الاعتقاد الذي نحن بصدده. يفكر النقاد عادة في معتقدات الآخرين بدلاً من معتقداتهم. فمعتقداتي مرنة للغاية، في حين أن معتقداتك متصلّبة على نحو عبثي.

مع ذلك، من الواضح أن القصائد ليست شرائح من الدعاية. (وهذا مصطلح آخر يُساء استخدامه كثيراً بالمناسبة: كان يعني في الأصل مجرد نشر للمعلومات). كما صاغ الشاعر المشهور و. هـ. أودن:

فالشعر لا يجعل أي شيء يحدث: فهو يبقى

في وادي صناعته حيث

لا يرغب مدراؤه التنفيذيون أن يعبثوا به ...

(في ذكرى و. ب. ييتس)

لكن هذا هو أحد جوانب القصة فقط، فما يمكن للشعر أن يجعله يحدث هو نوع من عدم الحدوث البنّاء. وبالامتناع عن التدخل الفوري في الشؤون الإنسانية، يمكنه أن يسمح للحقيقة والجمال أن يحدثا، بطرق يمكنها بعدئذ أن تجعل الأشياء تحدث.

يذكّرنا مفهوم الاستراتيجية أو الأداء أن للكلمات قوةً ومعنى. تعني "القوة" التأثير أو الأثر المقصود لقطعة من اللغة، التي قد لا تكون متفقة مع معناها. قد تقول امرأة ما، في الواقع، "لقد تأخّر الوقت كثيراً"، ولكن قوة تصريحها هي "لماذا لا تغادر هذه اللحظة؟". تفعل القصائد أشياء لنا وتقول لنا أشياء أخرى، فهي أحداث اجتماعية فضلاً عن كونها قطعاً أثرية لفظية. إن مفهوم أي حدث لفظي ـ من لغة ما بوصفها نشاطاً عملياً ـ معروف لدى القدماء أنه بلاغة كما رأينا بالفعل. تعني البلاغة اللغة المنظَّمة بطريقة تحقق بعض الغايات المحددة، وهذا ينطوي على النظر في عدد كبير من الاعتبارات: الطبيعة المادية للغة نفسها، والطريقة التي تعمل بها عادة أدواتها الشكلية، وطبيعة الجمهور وقدراته، والموقف الاجتماعي الذي تحدث فيه كل هذه الأمور. أحد المصطلحات الحديثة لهذا هو

"الخطاب"، الذي يعني اللغة التي تُستوعَب كحدث اجتماعي مادي لا يمكن فصله عن سياقه. إنه لغة يُنظَر إليها بوصفها صفقة بين البشر، بدلاً من أن يُنظَر إليها بشكل رسمي أو تجريدي. يرغب الشعر كله أن يقيم علاقات محسوسة معنا، بغض النظر عما كان جون كيتس يفكر فيه. إنه مسألة تتعلق بالتصميم في حواس أكثر من حس واحد. فالقصائد هي أحداث مادية ومجالات قوة، وليست مجرّد اتصالات لفظية، بل إنها مجرّد اتصالات لفظية فقط من حيث إنها أحداث مادية ومجالات قوة تجلبنا مرة أخرى إلى مسألة الشكل والمضمون.

إذاً، يمكننا أن نسأل ماذا تحاول قطعة من الشعر القيام به، وكذلك ماذا تحاول أن تقول. قد يكون المثال ذو الصلة هو أول بيتين من قصيدة ت. س. إليوت "صلاة السيد إليوت الأحد صباحاً":

زخم في إنتاج الذرية

مزوّدو الحرب الحكماء

ينجرفون عبر زجاج النافذة.

في البداية كانت الكلمة.

في البداية كانت الكلمة.

جِماع البويضة الواحدة،

وفي نهاية الشهر

أنتجت الأب أوريجنوس المتعب.

استجابة القارئ الأولى هي ذعر وعمى. ما الذي يحدث هنا بحق الأرض؟ من واجب القارئ الاستعانة بقاموس، لكن ذلك لن يساعده كثيراً: نكتشف أن كلمة "sapient" تعني حكيم، أو ربما التظاهر

بالحكمـة، وأن كلمـة "sutler" تعـني الـشخص الـذي يبيـع المـؤن للجيش، وأن كلمة "superfetation" تعـني إخـصاب البويـضة نفـسها بأنواع مختلفة من التلقيح، أو حمل ثاني في أثناء الحمل الـذي يـسبب ظهور أجنة من أعمار مختلفة في الرحم. "زخم في إنتاج الذرية" تعـني ربما شيئاً مثل "الاستمتاع بتعدديـة التناسـل". (لـن يـساعدنا القـاموس هنا، كما أنه لن ينوّرنا بمعرفة السبب الذي يكمن وراء تلك النقطـة في الكتابة التي تثير الفضول بعد بيت "في البدايـة كانـت الكلمـة"). تعـني كلمة "enervate" المحـروم مـن النـشاط أو الحيويـة، الـتي يمكـن أن تكون في هذا السياق (لمّا كان أوريجينوس قد أخـصى نفـسه) كتعـبير عـن أنـه "مخـصي". يُخبرنـا أحـد العلمـاء أنـه لا توجـد كلمـة مثـل "mensual" الـتي يمكـن أن تكـون كتابـة خاطئـة لكلمـة "menstrual" (الحيض)، وأن العبارة اليونانية تحتوي على خطأ تافه[1]. إذا اسـتمرينا بقراءة القصيدة، فإن الـشك الجـامح يبـدأ بـالظهور لنـا بـأن المقطـع الشعري هو، في الواقع، عن **النحل**.

ولكن لن يأخذنا أي شيء من هذه الأشياء بعيداً جداً. ما كان علينـا أن نفعله هو أن نثق بانطباعاتنا الأولى. **يُقصَد** بالتأكيد بهـذا النـوع مـن الكتابة أن يحيّرنا. ما يفعله لا يقل أهميـة عمـا يقولـه. فـلا أحـد يمـلأ البيت الأول كله بكلمات تلـوي اللـسان علـى نحـو سـاخر، كمـا في الكلمـة الأولى "Polyphiloprogenitive" دون أن تعطـي قـصداً مؤذيـاً وخبيثاً. يمنعنا الأسلوب المقصور على فئة معينة والتلميحـات الـسرية بصورة مُتعمَّدة من قراءة "المضمون"، بـل يجعلنـا ذلـك ثـابتين علـى مستوى الدال، محشوين وعاجزين مـن سماكتـها وتعتيمهـا. نـشعر أن

(1) See F. W. Bateson, 'The Poetry of Learning', in Graham Martin (ed.), *Eliot in Perspective* (London, 1970), p. 36.

هذا الشعر يجعلنا نختبر اللغة نفسها، وليس ما تشير إليه، فلغة القطعة الشعرية منفّرة جداً، ومكدّرة بالمآزق والألغاز، إلى درجة أننا مضطرون إلى التخلي عن محاولة التحديق من خلالها إلى المعنى الكامن. يتصور المرء أن هذا جزء من التأثير الذي يسعى وراءه الشاعر. ما تقوله القطعة الشعرية، فضلاً عن أمور أخرى، هو "هذه هي الحداثة"، إذ تعلن نفسها كنوع من الأدب من المستحيل أن يستهلكها القارئ. في الواقع، إنها تمثل هجوماً مدروساً لعصابات على فكرة الشعر نفسها، أو على الأقل على فهم الشعر الذي قد يكون القارئ في عام 1920 جلبه إلى هذه الأبيات الطليعية الشنيعة.

لاحظ، مع ذلك، أن القصيدة ليست على الإطلاق شنيعة من حيث شكلها الموزون، بل يقودنا وزنها المشذّب إلى أن نتوقع شفافية في المعنى الذي تحرمنا منه اللغة ببراعة. يضفي عليها هذا الاقتصاد في الوزن أيضاً جواً غير شخصي يسمح لها بالابتعاد إلى حد ما بلا خجل (أم إنه بسخرية؟) بعرضها المتباهي من سعة الاطلاع. إنها قطعة شعرية تتكون من "زمرة من الأشخاص" على نحو فاضح، ولا أحد يستطيع فهمها سوى مجموعة من المثقفين، لكن لأن "صوت" القصيدة يبدو مُطهَّراً من الشخصية المميزة جداً، فإنه من الصعب علينا أن نشعر بأن هذه مسألة تفوق شخصي. يُنظَر إلى إليوت غالباً أنه صعب فكرياً، فهو كاتب نخبوي بامتياز، وهو هنا في بعض النواحي صعب، لكنه كان ينتمي أيضاً إلى ذلك النوع من الشعراء الذين يعطون أهمية للتلميحات التي تدل على اتساع المعرفة، وعرَّف نفسه بأنه كان راضياً تماماً أن يقرأ شعره أولئك الذين لم تكن لديهم فكرة عما يعنيه. ينبغي أن يكون ذلك مُرضياً للغاية لنا جميعاً. لقد كان الشكل - الأشياء المادية المتعلقة باللغة نفسها، وأصواتها القديمة وتفعيلاتها

الخماسية ـ هو ما كان مهماً أكثر بالنسبة لـه. في الواقـع، ادّعـى ذات مرة أنه استمتع بقراءة دانتي بلغته الأصلية قبل حتى أن يفهم الإيطالية، التي دفعت ربما بالشكل الشعري بعيداً قليلاً عن مركزيته.

هذا هو أحـد الأسـباب الـذي جعـل الملاحظـات المـضللة المرافقـة لقصيدة **الأرض اليباب** تبدو ساحرة إلى حد كبير. قد يكون القـارئ شـبه المتعلم، في بعض النواحي، هو القـارئ المثـالي بالنـسبة لإليـوت. كـان إليوت بدائياً أكثر من كونه متحذلقاً، وقد كان مهتمـاً بمـا فعلتـه القـصيدة وليس بما قالته ـ مـن حيـث صـدى الـدال، وسـحر موسـيقاها، وكيـف يطارد مزاجها وقوامها القارئ، والأشياء الخفية الـتي لا يمكـن للمـرء إلا أن يسميها لاوعي القصيدة. إن قصائد إليوت مليئة بالأشـباح علـى الـرغم من أن شخـصية جيرونـشن تنكـر أن لـيس لـديها أيـاً منـها. يقـيم الـشعر إيقاعات وأصداء تخترق، من وجهة نظر إليوت، مكاناً يقع تحـت العقـل بكـثير، وتتـسلل إلى الأعمـاق الحـشوية للجـسم وإلى مجالاتـه النفـسية السرية، وتلقي إلينا جزءاً غريبـاً مـن المعـنى، ولكنـها تفعـل ذلـك فقـط لتبقينا مشتتين في حين أنها تعمل سحرها علينا خلسة وبطرق ملتوية.

والـصورة الافتتاحيـة المعروفـة لقـصيدة "أغنيـة حـب ج. ألفـرد بروفروك" هي مثال آخر:

فلنمضِ، إذاً، أنتَ وأنا،

حين يتمددُ المساءُ مقابل السماء،

كمريضٍ مخدَّرٍ على طاولة ...

تنشئ التلميحات للمساء والسماء توقعـاً رومانـسياً تقليـدياً، الـذي يقوم البيت التالي بتقليل أهميتـه علـى نحـو عرضـي أو بـشكل سـافر. هناك توقعات محيرة ومماثلة في الإيقاعات غير المنتظمة لهذه الأبيات

الثلاثة، التي تبدو أنها تعوزها البراعة بصورة متعمَّدة، إذ يبدو آخر بيتين منها أنهما من التفعيلة الخماسية المبعثرة إلى حد ما. تتمايل هذه الأبيات بدلاً من أن تنزلق بسلاسة، وحقيقة أن أول بيتين منها يتوافقان ببساطة من حيث القافية تساعدنا على تهدئة إيقاعاتهما المتناقضة، فلغتهما شائكة ومبغضة بصورة متعمدة، تشبه لغة البيروقراطيين المبيّضة من النموذج الذي قد تلتقطه في مكتب البريد أكثر مما كنا نتوقعه من الشعر.

يتساءل القارئ كيف يمكن أن يبدو المساء كجسم مخدَّر؟ ولكن الفكرة تكمن بالتأكيد في قوة هذه الصورة الغريبة بقدر ما تكمن في معناها. نحن في عالم حديث تعطلت فيه المراسلات المستقرة أو أوجه الانتماء التقليدية بين الأشياء. في التدفق الاعتباطي للتجربة الحديثة نجد أن فكرة التمثيل بأكملها ـ حيث يُمثِّلُ شيء شيئاً آخر بصورة يمكن التنبؤ بها ـ قد غُمست في أزمة. وهذه الصورة المضطربة على نحو صادم، وهي صورة تُبشِّر في الغالب في الشعر "الحديث" بزخرفة مُتمرِّدة، هي أحد أعراض هذه الحالة الكئيبة؛ فليست الفكرة أن نسأل كيف يمكن للمساء أن يشبه مريضاً مخدَّراً، وإنما أي نوع من الوعي المنعزل الذي يمكنه أن يخلق مثل هذا الترابط الاعتباطي والغريب. إنه تشبيه يقوم بالتقليد بصورة ساخرة.

إنه نوع السؤال الذي يمكن أن نطرحه أيضاً حول الاستعارات "الميتافيزيقية" المطوّلة لجون دَنْ، التي تُعَدُّ مهندّمة لذاتها وبمنزلة أداءات موهوبة بدلاً من كونها توصيفات معقولة للواقع. يمكن لأحِد المقاطع الأكثر اقتباساً في الشعر الإنكليزي أن يوضّح هذه الفكرة:

روحانا، إذاً، اللتان هما روح واحدة
على الرغم من أنه عليّ الذهاب لا تخوض بعد
انفصالاً، وإنما تمدداً
مثلما يتمدد الذهب رفيعاً حين طرقه

إذا كانت روحانا اثنتين، فإنهما اثنتان إذاً
تشبهان إبرتي البوصلة الثابتتين
روحك تشبه تلك الثابتة
التي لا تتحرك إلا إذا تحركت الأخرى.

وعلى الرغم من أنك في مركز البوصلة ساكنة،
فإنه حينما تتحرك الإبرة الأخرى
تميلين وتصغين معها
وتقومين حينما تعود الأخرى.
("وداعاً: دون حزن")

يعجبنا التناسب هنا في صورة البوصلة في الوقت نفسه الذي نشعر فيه بالقوة الكاملة لاعتباطيتها. إذا لم نشعر بالطبيعة القسرية للاستعارة المطوّلة بحماس شديد، وبالطريقة التي يتم فيها تشويهها عمداً في مكانها من خلال البراعة المنحرفة، فإننا سوف لن نقدِّر مهارتها كثيراً. ما نشاهده هو العاشقان أقل من النشاط المحض الذي يتمكن من خلاله الشاعر أن يسحب أجزاء مختلفة وغير متناسقة من العالم معاً، على الرغم من

الصعوبات على ما يبدو. تحاول القصيدة إقناعنا أن العاشقين هما حقاً مثل ذراعي البوصلة، في الوقت نفسه حينما تقوم بفرك التفاوت بينهما بوقاحة على وجوهنا، وبذلك تقنعنا أن نعجب بفطنتها الماكرة والانتهازية.

في مثال آخر، انظر إلى البيتين الأخيرين من قصيدة جورج هربرت بعنوان "الحب"، التي يتحدث فيها الشاعر إلى المسيح:

"يجب أن تجلس"، يقول المسيح، "وتتذوق لحمي".

فجلستُ وأكلتُ.

التعديل المفاجئ في النبرة والوزن هنا، من المجاملة الرسمية للبيت الأول إلى البيت الثاني الهادئ الذي لا يُظهِر مشاعر، والذي له تأثير بلاغي. إن تأثيره على القارئ هو المهم، وليس معناه فقط؛ فنقطة الكتابة بعد كلمة "لحمي" تجعل البيت الأخير وحدة منفردة، ما يؤكد إيجازه وفتوره. يمكن لفاصلة أن تكون مهلكة.

يمكن أن نجد انتقالاً مفاجئاً أكثر مما وجدناه في قصيدة هربرت في قصيدة ت. س. إليوت "بيربانك بنسخة من دليل باديكر: بليستين ومعه سيجار":

الأميرة فولوبين تَمُدُّ

يدها الهزيلة، ذات الأظافر الزرقاء، المصابة بالسل

لتتسلق درجاً تسيل عليه المياه. الأضواء، الأضواء،

إنها تسلّي السير فرديناند

كلاين. مَنْ الذي قَصَّ أجنحة الأسد

وأتى بالقرب من أردافه وشذَّب مخالبه؟ ...

تعني كلمة "كلاين" "صغير" باللغة الألمانية، وهي انحدار حرفياً من الاسم النبيل "السير فرديناند"، ما يشير إلى أن هذا اليهودي المغرور (إذ إن كلاين هو أيضاً كنية يهودية) تم تقليصه من عظمته الوهمية مثلما قُصَّت أجنحة الأسد. تؤدي القصيدة، في الواقع، فعلاً عنيفاً ممثلاً بالإنقاص، بل الإذلال، بدلاً من مجرّد التحدث عنه.

أو فكّر في الأبيات الافتتاحية للكتاب الثاني من **الفردوس المفقود**، التي يقدِّم لنا ملتون فيها الشيطان وهو على عرش مُلكه:

عالياً على عرش الدولة الملكية، حيث
لمعت بعيداً بتفوق ثروة أورموس وإند،
أو حيث الشرق الرائع الذي يغدق بيده الثرية
على ملوكها البربرية اللؤلؤ والذهب،
يجلس الشيطان الممجَّد ...

يُؤجَّلُ ظهور الشيطان إلى البيت الخامس، كما هي الحال في بعض المقدمات المزخرفة لشخص عظيم يختتم عن طريق إعادة تحريك الستار على نفسه بصورة درامية. تشكّل الأبيات الأربعة الأولى نوعاً من انطلاق الأبواق لدخول الشيطان الفعلي إلى القصيدة. إن تقديمه وسط هذه الأبهة الملكية يوضّح بما فيه الكفاية أن ملتون، الجمهوري الثوري، لا ينتمي بالتأكيد إلى حزبه.

أو خذ التبادل الحاد للتحديات في افتتاحية مسرحية **هاملت**، حين يقف الحارس فرانسيسكو في موقعه على حواجز القلعة ويصل زميله برناردو ليأخذ مكانه:

برناردو: مَنْ هناك؟

فرانسيسكو: هيا، أجبني. قف واكشف عن نفسك.

هذه القطعة الموجزة من الحوار كافية لتخبرنا أن الأعصاب ليست ثابتة على النحو الذي يمكن أن نجده في قلعة هاملت التي تسمى إلسينور. كما أشار الباحثون، لقد كان الجندي القادم إلى واجب الحراسة هو الذي صرخ بالتحدي التقليدي، والحارس الموجود سلفاً في الحراسة هو الذي ردَّ عليه. من المفترض أن يزمجر فرانسيسكو، الذي يتم الاستهزاء بسلطته، بكلمة "أجنبي". يمكننا أن نستشعر التركيز في النبرة من خلال السياق الاجتماعي. إذاً، تختلف قوة الكلمات عن معناها. لا يمكننا التعبير عنها بشكل كامل دون اللجوء إلى السياق.

فيما يتعلق بالتأثيرات الأدائية للشعر، فكّر أيضاً بالبيت الأول الفخم الذي قاله عُطيل حين أتى متقدماً: "أبقوا سيوفكم لامعة في غمدها، فقد يسبب لها الندى الصدأ". إن هذا، على وجه التحديد، بيت فخم من النوع الذي نتصور أنه كان يتمرّن عليه بدقة لعشر دقائق في جناحه. ما يقوله البيت هو "ضعوا سيوفكم جانباً، ولكن قوته هي "ها أنا هنا أخيراً أمام نظرتكم المتوقعة، بطل تراجيدي ببيته الافتتاحي العظيم والآسر جداً". يكاد الأمر يكون كما لو أن البيت، بوعيه الذاتي الجليل وتحليقه المفاجئ من درجة الحرارة الشعرية، اقتباس. يحمل البيت، في الواقع، صدىً خافتاً للمسيح في مكانه الأخير. يؤدي عُطيل، كالمعتاد، دوره على نحو رائع، خلافاً لهاملت، الذي يجد الأمر صعباً أن يرقى إلى نفسه، ولمكبث، الذي يؤدي دوره كما يؤديه ممثل سيء من الدرجة الثالثة، وخلافاً للبطل لير، الذي لم تكن لديه أدنى فكرة من يكون.

إن القصيدة الأكثر شهرة بين قصائد القرن العشرين كلها، قصيدة إليوت **الأرض اليباب**، تخون نوعاً مختلفاً من التناقض بين الشكل والمضمون، فالقصيدة نفسها عبارة عن لصاقات هائلة من الاقتباسات

والتلميحات والعبارات الممزقة والشخصيات الطيفية ومقتطفات من الذاكرة لا يمكن عدّها. بناءً عليه، تبدو القصيدة أنها ليست أكثر من كومة من شظايا أُخِذَت من حضارة منهارة، من النوع الذي يمكن لبعض علماء الآثار في المستقبل البعيد أن يتعثروا بها. بيد أن كل ذلك يجري نسجه سراً، وراء ظهر القارئ، إذا جاز التعبير، ليغدو نسيجاً كثيفاً من المراجع المتداخلة والرموز والأنماط، التي تربط على الأقل بعضاً من هذه المواد مع بعضها. والنتيجة التي نحصل عليها هي رؤية بانورامية عظيمة من التفكك والعبث، ولكن إذا كانت هذه النظرة العامة السلطوية لا تزال ممكنة، فهل يمكن للحضارة أن تكون حقاً مجزأة إلى هذا الحد بعد كل شيء؟ أو إذا أردنا صياغة ذلك بطريقة أخرى: كيف يمكن للقصيدة نفسها أن تكون ممكنة إن كان ما تقوله صحيحاً؟ من أين تنبثق وحدتها الهيكلية؟ أين يقف الشاعر نفسه؟

4.5 مثالان أمريكيان

للحصول على توضيح مختلف لهذا التباين، انظر إلى قصيدة روبرت فروست المحبوبة جداً "توقفتُ بالقرب من الغابة في مساء ثلجي":

غابةُ مَنْ هذه التي أعتقدُ أنني أعرفها.
مع أن منزله في القرية،
لن يراني أتوقف هنا
ليشاهد غابته تغطيها الثلوج.

لا بد لحصاني الصغير أن يفكر أن من الغريب
التوقف دون وجود بيت مزرعة قريب

بين الغابة والبحيرة المتجمّدة
في أحلك مساء من السنة.

ثم يهزُّ جرسه
ليسأل ما إذا كان هناك خطأ ما.
والصوت الآخر الوحيد هو هبوب
الريح العليل ورقاقات الثلج الناعمة.

الغابات جميلة، مظلمة وعميقة،
ولكن لديّ وعود لأحفظها،
وأميال لأسافرها قبل أن أنام،
وأميال لأسافرها قبل أن أنام.

ما يُلفت النظر في هذه الأبيات من الشعر هو التوتر الذي تقيمه بين الحياة اليومية للحدث الذي تصوّره والذي ينعكس في نوعية اللغة البسيطة وحتى الغريبة، ومخطط قافية المسهَب الذي يضع حولها إطاراً. إذا كانت التجربة عن الطبيعة، فإن نمط القافية المعقّد ــ فضلاً عن العبارة الغريبة المشحوذة جيداً ("ريح عليلة ورقاقات الثلج الناعمة") ـ يُذكِّرنا بإصرار أن هذا هو فن. فالحادثة نفسها هادئة، في حين أن القوافي المعبأة بشكل محكم تتحرك على نحو جاد ومهم، كما لو أنها ضربات قلب أصبحت ملحوظة تماماً بفضل قصر الأبيات.

تبرز القوافي أيضاً بسبب عدم وجود الكثير من الربط بين بيت وآخر في القصيدة، ما يعني، كما رأينا، السماح للحس بالانتقال من بيت

شعري إلى آخر. حينما يحدث هذا، فإن عيوننا تميل إلى المرور مرور الكرام على القافية في سعيها إلى المعنى من بيت شعري إلى آخر. مع ذلك، نجد هنا أن العديد من الأبيات تشكّل وحدات من المعنى تكون كاملة في حد ذاتها ("مع أن منزله في القرية"..."الغابات جميلة، مظلمة وعميقة")، ما يسمح لنا أن نتذوق كلمات القافية بأكملها. يسهم الوزن غير المتنوع، بضرباته المنتظمة والعادية، في خلق هذا الجو من الفن، وكل هذا يتعارض مع طبيعة المضمون (الثلج والغابات والحصان)، وطبيعة الحادثة الفعلية التي تتميز بالعفوية والمغامرة المحضة. يمكن للمرء أن يصف هذا التباين أنه نوع من السخرية.

يعطي مخطط قافية مظهراً يوحي أنه يمضي قُدُماً ليتراجع ويلتف على نفسه مرة أخرى في كلمات مثل: "تعرف"، "مع ذلك"، "هنا"، "الثلج"، "غريب"، "بالقرب" "يهز"، "خطأ"، وهلم جرًّ. نتقدم ببطء نحو الأمام لنجد أنفسنا نُقذَف إلى الخلف أيضاً خطوةً أو اثنتين. ثمة الكثير من العودة والتكرار في مخطط القافية هذا (aaba/bbcb)، الذي يجلب معه شعوراً غريباً من الركود. وفي الوقت الذي نصل فيه إلى البيت الشعري الأخير، يتكوّن لدينا ذلك التكرار الجذّاب والساحر في قافية واحدة ("عميقة" ... "تبقي" ... "النوم". لم يَعُد هناك أي تقدم أو تعديل في مخطط قافية، على الرغم من أن المتكلم يذكّر نفسه الآن بالمضي قُدُماً. والتأثير هو أشبه بشخص ما يحاول أن يهزّ نفسه وهو في حالة من شلل النوم وبفكرة أنه يجب عليه أن ينهض. ربما يمكننا أن نربط هذا الشعور الناتج عن الحركة المقيدة بالموت الذي نشعر به كامناً في ظل هذه الأبيات الأخيرة. إذا كان الموت جزءاً مما يرمز إليه النوم والغابة، فتبدو القصيدة أنها تجد كلاهما مغرياً ومُبشّراً؛ يمكننا قول شيء مماثل عن مخطط قافيتها المحبوك بصورة جميلة والمشؤوم قليلاً في ضرباتها التي تشبه قرع الأجراس. إذا كان البيت الثاني

"وأميال لأسافرها قبل أن أنام" يشير إلى موت الشاعر، فإن حقيقة كونه بعيداً جداً يجب أن يبدو كأنه شيء جيد. بيد أن السقوط في لحظة الموت الذي يوحي به التكرار يجعله مؤسفاً أكثر من كونه مطمئناً. لقد حظي الشاعر بلمحة لركود مغرٍ كان متردداً أن يتخلى عنه، وهي لمحة كان قد سرقها حرفياً تقريباً من صاحب الغابة الذي لن يراه، كما يؤكد لنفسه بشيء من الذنب، وهو يتوقف هنا ويلقي نظرة على أشجاره، بل لن يراه يساعد نفسه سراً في جمع بعض الحطب ليشعل ناراً.

هذا الشكل الثابت نوعاً ما، الذي يبدو أنه يتقوقع حول نفسه بدلاً من تحركه إلى الأمام بثبات، يعكس بالتالي لحظة معلقة في الغابة نفسها، حيث أُوقِفَت مسيرة الشاعر بصورة تعسفية نتيجة رؤية سقوط الثلج. يتحرك مخطط القافية بحركة مقيدة وكأنه شلال ماء. وهذا ما يتجلى في حقيقة وجود ومضات من الحياة هناك في الغابة ـ الرياح، تساقط الثلوج، الحصان الذي يهزُّ أجراسه التي تسخّره، كلها تندرج ضمن السكون العام جداً. وبناءً عليه، يتطابق الشكل مع المضمون فضلاً عن كونهما على خلاف، كما لو أن القصيدة، مثل المتكلم، تحاول المضي قُدُماً، ولكن شيئاً ما يُقيِّد حركتها ويمنعها من التقدم.

لكن الشكل والمضمون، بمعنى آخر، يتحركان على مستويات مختلفة. إن نمط القافية الطقوسي في القصيدة، بضرباته المهلكة والقاتلة والوقورة في آن واحد، يضفي عليها شعوراً بالحتمية، ولكن ليس هناك شيء في الوضع الذي تُصَوِّره يبدو أنه يُسوِّغ ذلك، فالوضع نفسه عشوائي ومعقول ولم يُخطَّط له، في حين يكون الشكل متوتراً ومغلقاً وطقوسياً. يهزُّ الحصان جرسه ليسأل ما إذا كان هناك خطأ ما ـ وما إذا كان التوقف لمشاهدة سقوط الثلوج بصمت هو فرصة للانحراف عن المسار المعتاد للأحداث، الذي من المفترض

أنه كذلك، ولكن شكل القصيدة يمكن أن يُنظَر إليه أنه يُلمِّح إلى غير ذلك، فنمطه الشكلي، جنباً إلى جنب مع الإشارة إلى "أحلك مساء من السنة"، يمكن أن يُفهَم أنه تلميح إلى فكرة أن هذه التجربة العابرة في الغابة هي بطريقة ما "مقصودة"، وأنها نوع من التجلي أو الكشف، في الوقت نفسه الذي توحي به اللغة المستخدَمَة لوصفه أنها مجرد حدث طبيعي عارض. وحقيقة أن هذه قصيدة، وليست مذكرات شخص دخل البلد، تعزز شعور المرء أنه يرتجف حينما يكون على حافة اكتشاف سرّ غامض ما. يبدو الأمر كما لو أن الشكل له معنى يتعارض مع المضمون. ربما يتم إغراء الشاعر لأن يستخرج معنىً من شيء ما يشك في أنه يحتوي على معنى، وهذا جزء من معنى القصيدة. ربما يكون الشعر كله نوعاً من الوهم البصري أو مجرد وهم ينتزع المعنى من مواد لا معنى لها في حد ذاتها.

ثمة شعور عرضي وغير مقصود في لغة القصيدة، على الرغم من أنها، بصورة ساخرة، مناجاة من شخص لنفسه. إن عبارة "تغطيها الثلوج"، على سبيل المثال، موحية بدقة ومألوفة تماماً، لذا فإن أية رمزية تكون ملحوظة أكثر مما ينبغي تخاطر بإلقاء عبء يرهق أبيات الشعر. ربما هذا هو أحد أسباب التكرار في الأبيات الأخيرة، التي تشير إلى معنى "ميتافيزيقي" أعمق، ولكن التكرار يحدث بشكل غير مباشر بدلاً من كونه صريحاً. ما يفعله التكرار هو أن يجعل فجأة التكرار الأول "وأميال لأسافر قبل أنا أنام"، الذي كنا قد فهمناه بصورة حرفية، يظهر أنه حرفياً ورمزياً على حد سواء. يبدو الأمر كما لو أن بيت الشعر أدرك فجأة أنه يعني أكثر مما كان يتصور، ويسجل ذلك بتكرار نفسه. ليس من المفترض أن يكون الشعر مجرد تسجيل عابرٍ للتجربة؛ كما رأينا، من المتوقع للشعر أيضاً أن يتعمّق، أو تكون له تضمينات أوسع مما يقوم بلاحظته. لذا ربما يحتاج فروست إلى هذا

التكرار النهائي والمذهل، الذي يعني بطريقته الصامتة أن التجربة في الغابة المغطاة بالثلوج تشير إلى أكثر من نفسها.

نجد في أحد المعاني أن تكراراً مثل هذا هو نوع من المقامرة المُحكَمَة، إذ يسمح لنا أن نحصل على شعور بالإغلاق مثل النغمات الأخيرة المتكررة في سمفونية كلاسيكية. مع ذلك، لا يكون الإغلاق مستقراً، لأن التكرار يمكن أن يستمر من حيث المبدأ إلى الأبد، ما يجعل الاستنتاج لا نهاية له بطريقة ما كما يتم إنهاؤه بطريقة أخرى. هل تلتفُّ القصيدة حول نفسها أمْ تتلاشى وتتضمحل ببساطة؟ هل البيت الأخير هو حقاً سقوط للموت أمْ تمتمة مُتعَبَة، أم تحول طفيف للصوت والكثافة العاطفية؟ لا يجلب هذا البيت شيئاً جديداً ليقوله كونه ضجر، لكن عدم قول شيء جديد قد يشير أيضاً إلى عدم وجود شيء ليُقال غير ذلك، ما يعطي بالتالي شعوراً بخاتمة تم التوصُّل إليها.

يأتي هذا التلميح المشؤوم في نهاية القطعة المكتوبة تماماً، ما يعني أن القصيدة لا يمكنها المتابعة بعده. على أية حال، لا يمكننا التأكد من أنها إيماءة مشؤومة، فقد تكون مجرد تلاشي متعب، ليس إلا. لكن إذا منعت القصيدة نفسها من السعي خلف تلميحها، نظراً لأنها قد وصلت للتو إلى نهايتها، فقد يكون ذلك بسبب احترامها لسلامة العالم اليومي الذي تصفه، فالانتقال إلى نمط حالم أو ميتافيزيقي يخاطر بتقويض إيمانه بالأشياء العادية، وهو إيمان ينعكس في لغة القصيدة الاصطلاحية الدقيقة وغير المبهرجة. لذا، فإن القصيدة تترنَّح على حافة "الرمزية"، دون أن تتجرأ بالغوص فيها تماماً. ثمة شيء مراوغ في قلب هذه التجربة، ولكن لا ينبغي التقليل من قيمة التجربة نفسها بتقليصها إلى مجرد رمز مهما كان، فالشعراء المحدثون مثل فروست ما زالوا يرغبون في الإدلاء ببيانات "عميقة"، ولكنهم متشككون أيضاً من هذه العموميات

ذات النبرة العالية أكثر من أسلافهم. إذاً، تشير هذه العموميات بصورة غامضة إلى أشياء عميقة، مثلما تفعل قصيدة **الأرض اليباب** للشاعر ت. س. إليوت، وتكون عصبية في الوقت نفسه بسبب إلزام نفسها بهذه الأشياء العميقة. إذا كان هذا الأمر صحيحاً في قصيدة فروست، فإن القصيدة تصبح إلى حد ما رمزاً لمعضلات الشعر الحديث، وهذا يعني أنها تصبح رمزاً لنفسها.

ثمة معنى آخر يمكن من خلاله النظر إلى القصيدة بأنها رمز للشعر. يصبح المتكلم محجوزاً بين الاستمرار في طريقه بأسلوب عملي والبقاء في مكانه ليستمتع بمنظر الثلج، وهذا يمثّل صراعاً بين البراغماتية وغير البراغماتية. إذا كان الحصان الذي لا يُعَدُّ مناسباً للشعر لأنه عادي إلى حد ما يسحب الشاعر في أحد الاتجاهات، فإن الغابة الغامضة والقاتمة تسحبه في اتجاه آخر. ليس من المستغرب ربما أن يشعر فروست، الذي كان شاعراً ومزارعاً معاً، بالتوتر في موقفه الجمالي وموقفه الفعلي نحو الطبيعة. قد تتحدث القصيدة عن رغبة المتكلم في أن يكون شاعراً ببساطة، وعن تذوقه للأصوات وقوام الأشياء، ولكنه لا يستطيع القيام بذلك. لذا، فإن هذا الاحتمال مغرٍ ومزعج مثل احتمال الموت. إن النظر إلى الأشياء عن كثب، واستكشاف ما يكمن وراء المألوف بصورة تثير المغامرة، يمكن أن يكون له مخاطر، ليس أقلها خطر فصلك عن نوع الحكمة المألوفة التي تعكسها لغة القصيدة. قد يكون هناك شيء يفتقر إلى الديمقراطية فيها. في النهاية، إذاً، يقامر الشاعر بحظه ويحتفظ بالأخلاق التقليدية في القصيدة ("ولكن لديّ وعوداً لأحافظ عليها") وبالحصان العاقل والمتحفّظ، وهو مخلوق عادي يعكّر صفوه الإبداع كما يحدث مع جمهور القرّاء إلى حد ما، ولكن هذا الخيار لا يخلو من المخاطر

أيضاً. على أية حال، نظم فروست قصيدة من التوتر بين الشعر والتطبيق العملي، وهو أمر يجب أن يكون كافياً في الوقت الحاضر.

قارن الآن بين قصيدة فروست وهذه القصيدة لإميلي ديكنسون:

لأنني لم أستطع التوقف للموت،
فإنه توقَّفَ بلطفٍ من أجلي
لم تحمل العربة أحداً سوانا
والخلود.

قدنا العربة ببطء، لم يكن الموت سريعاً
وكان عليّ أن أترك
ما يشغلني ووقت فراغي أيضاً،
بسبب لطفه.

مررنا بالمدرسة، حيث لعب الأطفال
في حديقة المدرسة،
ومررنا بحقول القمح المحدِّقة،
ومررنا بالشمس التي كانت تغيب

أو بالأحرى مَرَّت الشمسُ بنا،
فارتعشت حباتُ الندى وبردت،
كان ثوبي رقيقاً
وردائي من الحرير الرقيق.

توقفنا أمام منزل بدا
أنه أرض متورّمة
لا يكاد السقف يُرى
وكانت حوافه في الأرض،

مضت قرون على وفاتي، مع ذلك
أشعر أنه كان أقصر من يوم
ظننتُ للوهلة الأولى حينها أن رؤوس الخيول
كانت تسحبني نحو الخلود.

يتنوع الوزن الشعري هنا أكثر مما نجد في قصيدة فروست، إذ تكون الأبيات المؤلفة من أربعة تشديدات تتناوب في معظمها مع أبيات مؤلفة من ثلاثة تشديدات. وهذا يعطي القصيدة جواً أكثر مرحاً وأقل مهابة من قصيدة فروست "توقفتُ بالقرب من الغابة". في الواقع، إذا ضغطتَ هذا النوع من الإيقاع أكثر، فسوف ينتهي بك المطاف إلى نوعٍ من الجلجلة. (لاحظ النقاد أن معظم قصائد إميلي ديكنسون تقريباً يمكن أن تُغنَّى بلحن "وردة تكساس الصفراء"). وهذه الحيوية تتعارض بصورة ساخرة مع شخصيات الموت والخلود والسرمدية التي توصف بأنها رمزية وحزينة ومهمة. يقتلع الوزن الإبرة التي تلسع من هذه التجريدات المخيفة من خلال وضعها في سياق رتيب مثل ركوب عربة في نزهة. مع ذلك، فإن التأثير، بعيداً عن كونه تأثيراً يتمثل في ترويض المجهول، غريب وسُريالي تشحذه الصور اليومية، ليس إلا. والمشهد كله محفور في الحال بصورة غريبة وعلى نحو برّاق وغير واقعي، كما لو أنه حلم. وكما هي الحال

في بعض الأحلام، لا تبدو المتكلمة قلقة من الوضع الغريب الذي تجد نفسها فيه. وبطريقة ما، فإن هدوء القصيدة التام في موضوع الموت والخلود، والإحساس بأن هاتين الشخصيتين مألوفتان كما لو أنهما صديقتان قديمتان يضيف إلى غرابتها.

في هذا الفصل، قمنا بفحص عدد من القصائد ببعض التفصيل، مع إيلاء اهتمام خاص للطريقة التي يمكن أن يعمل بها الشكل والمضمون بصورة مثمرة ضد بعضهما بعضاً. وجزء من غاية هذه العملية هو تحدي طاعة كل منهما نحو الآخر، التي نجدها دائماً تشكّل كينونة متناغمة، ولكن ثمة اعتراض موجّه إلى نوع التحليل الدقيق الذي أجريناه، والذي ينبغي أن نعالجه قبل أن نواصل مسيرتنا.

كيف نقرأ القصيدة

5.1 هل النقد ذاتي فحسب؟

ثمة حجة ضد التحليل الدقيق للشكل الأدبي وهذه الحجة تقول إن إنشاء ما تقوله أية قصيدة حرفياً، أو ما نوع الوزن الذي تستخدمه، أو ما إذا كانت تستخدم القوافي، هي مسائل موضوعية يمكن للنقاد أن يتفقوا عليها. (عادة ما تندرج علامات الترقيم أيضاً بين هذه الأشياء، في عصر قبل أن يبدأ فيه أصحاب الحانات بالشك عن غير قصد بصدق منتجاتهم عن طريق الإعلان عن جعة الزنجبيل "الحقيقية"). ولكن الحديث عن النبرة والمزاج والوتيرة والتلميح الدرامي وما شابه ذلك شخصي أو ذاتي تماماً. فما أسمعه أنه حقود يمكن أن تسمعه أنت أنه مبهج. يمكنك أن تقرأ شيئاً وتَعدُّه ثرثرةً وأراه أنا مدهشاً في بلاغته. إن نبرة القصيدة ليست مسألة على مقياس بين F أو B. ما يثير السخرية هو أن عدداً قليلاً من ميزات الشكل كالوزن والقافية، على سبيل المثال، يمكن أن تتم صياغتها في الواقع من حيث الشكل. فالشكل في الشعر لا يكون عادةً قابلاً للصياغة. ليس هناك إجماع في هذه المسائل، لذا فإن من الأفضل أن نتوقف عن الحديث عن هذا الكلام الخيالي كلياً، وأن نركز على ما يمكننا أن نكون متأكدين منه.

ثمة شيء في هذا الادعاء. ليس ثمة علم يدرس هذه الأمور، ويوجد مجال للخلاف حينما نناقش القصائد. ولكننا قد نلاحظ، في بادئ الأمر، أن قدرتنا على الاختلاف حول قضية ما لا تعني

بالضرورة معرفة ذاتية بحتة، فقد نتعارض في أمر يتعلق بما إذا كان التعذيب مسموحاً به أو لا، مع ذلك قد تكون هناك قضية خطأ وصواب في المسألة، مهما كانت نزاعاتنا. قد لا نتفق فيما إذا كان شخص ما يلوّح لنا أو يغرق، ولكن من غير المرجّح أن يفعل الاثنين معاً، إلا إذا كان لدى السبَّاح موقف لا مبالٍ بصورة ملحوظة نحو موته، فلا بد أن واحداً منا خاطئ. إن الآراءَ التي نقدمها بأسلوب حدسي بحت يمكن أن تظهر في وقت لاحق أنها يقينات يمكن الوثوق بها، حين يصبح المزيد من الأدلة متوفراً.

فيما يتعلق بالحجج الأدبية، خذ، على سبيل المثال، قصيدة روبرت براوننغ القوطية والشريرة "عاشق بورفيريا"، التي يصف فيها أن المتكلم يعاني من مرض عقلي ربما، وكيف قرر بهدوء خنق عشيقته:

... وجدتُ

شيئاً لأفعله، لففتُ شعرها كله

في شكل حبل طويل أصفر

حول رقبتها ثلاث مرات،

وخنقتها ...

وهكذا جلسنا معاً الآن،

وطيلة الليلة لم نتحرك،

مع ذلك، لم يتفوه الله بأية كلمة!

إن اللامبالاة الظاهرة في عبارة "شيئاً لأفعله"، كما لو أن المتكلم قد اختار بعناية شيئاً مثل تقليم شاربيه، لهي مسألة تقشعرُّ لها الأبدان على نحو خاص. ولكن كيف يمكن للقارئ أن يقرأ البيت الأخير؟ إن

التفسير الأكثر وضوحاً هو بالتأكيد أن نقرؤه كصرخة انتصار (وربما بشيء من الهوس): لقد أغوى هذا العاشق الله بصورة مُتعمَّدة بهذا الفعل المروّع ليكشف عن نفسه، وبقي الله صامتاً. لذا، ربما كان القتل العمد كله تجربة لإظهار حقيقة الإلحاد. مع ذلك، سمعتُ أن البيت الشعري ألقاه ممثل بنبرة استياء وغضب. يرى القارئ، دون شك، أن المتكلم ليس ملحداً مبتهجاً، بل مؤمناً محتملاً ضحّى بحبيبته في محاولة لإجبار الله أن يكشف عن نفسه، وهو الآن مكتئب جداً بسبب الصمت الفظ الذي أبداه الله عز وجل. لقد فَقَدَ خالقَهُ، إذا جاز التعبير، وعشيقته في الوقت نفسه، وكل ذلك دون فائدة.

لا توجد طريقة مضمونة لنقرر على نحو حاسم أي هذه التفسيرات المتنافسة أفضل. ولا يمكننا أن نناشد براوننغ، حتى لو استطعنا، فقد لا نحسن تسوية المسألة، وهذا ليس لأن الشعراء يمكن أن يكونوا بليدين بصورة غريبة حول معنى عملهم فحسب ـ فعلى سبيل المثال، وصف ت. س. إليوت ذات مرة **الأرض اليباب** بأنها مجرد نوع من الشكوى الإيقاعية، على الرغم من أنه كان مخادعاً ربما ـ بل أيضاً لأنه حينما سُئِلَ براوننغ ذات مرّة عما تعنيه إحدى قصائده، أجاب أنه في وقت كتابتها، "لم يعرف ذلك إلا الله وروبرت براوننغ؛ أما الآن، فالله وحده يعلم". غير أن أولئك الذين يشعرون أن هذه الأسئلة محفوفة بالمخاطر وشخصية أكثر مما ينبغي، على النقيض "مما تقوله القصيدة"، يمكن أن يكونوا مهتمين بملاحظة أن "ما تقوله القصيدة" ليس له دائماً ما يُسوِّغه. خذ، على سبيل المثال، عنوان قصيدة براوننغ. نعلم أن بورفيريا هو اسم المرأة التي قُتلت، لأن القصيدة توضّح هذا الأمر. وهذا يعني أن العاشق هو المتحدّث، ولكن لماذا نفترض أن المتحدث هو ذكر؟ لا يوجد شيء في النص يشير إلى

ذلك. هذه ببساطة مجرد فرضية نأتي بها إلى القصيدة لنجعلها تعطي معنى. ربما كان المتكلم امرأة أيضاً، وأن العلاقة بينهما سحاقية أو مثلية، وصارت منحرفة بصورة فظيعة.

لا شك في أنه من الحماقة أن ندلي بعبارة "مأدبة اللوطي الليلة" دعماً لهذه الفرضية. كما أن الحال هي أن الأغلبية الساحقة من القتلة هم من الرجال، ناهيك عن أولئك القتلة الذين لديهم دوافع جنسية سادية. إن التملك الجنسي المتكبّر للمتكلم هو ذكوري من الناحية النمطية أكثر من كونه أنثوياً. والاحتمالات التي يمكن أن تكون ضد شاعر فيكتوري بارز يكتب قصيدة عن السحاقية المثلية، مهما كان بارعاً في إخفائها، هائلة في شكلها الإيجابي. تُعَدُّ العناوين جزءاً من القصائد، وقد نلاحظ أن هذا العنوان يشير إلى أهمية القاتل لا إلى ضحيته. لذا، فإن العنوان حتى يعكس هاجس الذات المروّع الذي يمكن القول، من الناحية النمطية وبصورة جدلية، إنه ذكوري أكثر من كونه أنثوياً. (في الواقع، يشك القارئ في أن براوننغ يضع العاشق بدلاً من الضحية في العنوان ليخلق مسافة بينه وبين بطله ليتعامل معه كحالة مَرَضية). مع ذلك، لا يمكننا أن نستبعد تماماً قراءة سحاقية مثلية. يبدو أن إحدى الحقائق البديهية عن القصيدة هو أنها قابلة للنقاش.

تبرز أسئلة حول النبرة، مرة أخرى، في هذه الأبيات المشهورة من قصيدة أندرو مارفل "إلى عشيقته الخجولة":

لكنَّ عربات الزمان المجنَّحات

لا تزال تصل إلى أسماعي

وهي تدنو خلف ظهري:

وهناك أمام عيوننا تمتدُّ

صحارى الأبدية الشاسعة.
لن يكون جمالُكِ خالداً،
ولن يرددَّ القبوُ المرمريُّ
صدى أغنيتي: ثم ستحاول الديدان
أنْ تصلَ إلى بُكورتك التي حافظت عليها دائماً،
وتُحوِّلَ عفافَكِ الطريفَ إلى تراب،
وتصير لذَّتي رماداً.
فالقبرُ مكانٌ منعزلٌ ورائعٌ،
لكنني أعتقدُ أننا لن نتمكَّن من العناق هناك.

كما هي الحال في الكثير مما نسميه الشعر الميتافيزيقي، يبدو المتكلم أنه لعوب وخطير في الوقت نفسه، إلى درجة أن الممثل الموهوب الذي يقوم بإلقاء هذه الأبيات سوف يحتاج إلى نقل حججها المهذبة (يحاول المتكلم في الحقيقة أن يقود العشيقة إلى السرير مع الكثير من الميتافيزيقيا العالية في نبرتها)، جنباً إلى جنب مع إشارات طفيفة إلى الاستعجال والقلق (فهو قلقٌ حقاً من التفسّخ والموت). من الممكن أن يكون لطيفاً وجاداً تماماً أيضاً، ويفترض أن هذا ما يجعل القصيدة أكثر إثارة للاهتمام وأكثر غموضاً. واعتماداً على كيفية حكمك على النسبة الإجمالية بين الإغاظة المثيرة للجنس والقلق المتعلق بالوجود البشري، يمكن أن تكون نبرة البيتين الأخيرين خبيثة أو هزلية أو ساخرة جداً. ويمكنك أن تقدم كل واحدة منها لتكشف عن الغيظ وفقدان الصبر الحقيقي اللذين يبدأا بالظهور من خلال حنكة الفارس، أو يظهران كمزاح لعوب، أو كشكل من عدم الجدية العنيدة.

ربما تكون النبرة والمزاج وما شابه ذلك من مسائل التفسير التي يختلف في شأنها النقاد، ولكن هذا ليس مثل كونها ذاتية بحتة. يمكننا أن نتعارض حول المعنى أيضاً، كما رأينا آنفاً، لكن هناك عادةً ما يَحُدُّ مثل هذه الادعاءات، فمن الممكن فقط أن يكون عاشق بورفيريا امرأة، بمعنى أنه يمكنك اعتماد هذه الفرضية وتظلّ منطقية في العمل، ولكن لن يقترح أحد أن العاشق هو زرافة. وهذا ليس بسبب أن الكتّاب الفيكتوريين لم يكتبوا بشكل عام قصائد عن الجنس بين الإنسان والحيوان، ولكن لأن الأدلة النصية ببساطة لا تدعم ذلك، فالزرافات لا تلفّ شعر الناس ثلاث مرات حول أعناقهم لتخنقهم، وقلوبهم لا تمتلئ لفكرة أن النساء تعبدهم، كما أنهم لا يفكرون بالله، سواء كانوا ملحدين أم غير ذلك. إذا سألنا شخصاً ما كيف نعرف أن الزرافات لا تقضي وقتها بحماس وهي تتأمل في مسائل ميتافيزيقية، فسيكون كافياً أن نجيب: من خلال النظر إلى ما يفعلونه، فلسنا بحاجة إلى دخول عقولها لنكون متأكدين بشكل منطقي من ذلك، مثلما لا أكون بحاجة إلى دخول عقلك لمعرفة أنك، حينما أراك، تتدحرج أمام قدميّ وشعرك يحترقُ وتنبعثُ منه أصواتٌ غريبة، وأنك بكل وضوح لست على ما يرام.

شيء من هذا القبيل ينطبق على أسئلة مراوغة أكثر مثل المزاج، والتخاطب، والتضمين، والدلالة، والرمزية، والحساسية، والتأثير البلاغي والإعجاب. يمكن أن تكون هناك اختلافات جادة في الرأي حول هذه الأمور، ولكن هناك قيوداً أيضاً على مدى عمقها، على الأقل بالنسبة لأولئك الذين يتشاركون في الثقافة نفسها، وهذا بسبب أن النبرات والمشاعر هي مسائل اجتماعية مثل المعنى تماماً. وهذا لا يعني أن المعنى عام وأن الشعور خاص، بل إنه مجرد تقليد فلسفي مثير للخلاف يقنعنا أن نفكر بهذه الطريقة. إن مشاعري حول

هذه النظرية خاصة وشخصية، فأنا أعرفها داخلياً، في حدسي، ببساطة من خلال النظر إلى داخل نفسي. ولكن إذا كان الأمر كذلك، فإنه من الصعب أن نرى كيف يمكن لي أن أسيئ التعرّف أساساً على ما أشعر به. يصبح من الصعب قول أشياء مثل "لا أعرف ما إذا كنتُ أخافُ منها أو لا" أو "فكرتُ حينها أنني كنتُ أهتم به، ولكنني لمّا نظرتُ إلى الماضي أدركتُ أنني لم أهتم به إطلاقاً". في كلتا الحالتين، حينما أنظر في أعماق نفسي، كيف يمكنني أن أحدد ما أجده هناك؟ كيف لي أن أعلم أن ما أشعر به هو الحسد وليس الاشمئزاز؟ فقط لأن لديّ مسبقاً مفهوم الحسد ليساعدني في تحديد هذا الشعور بين فوضى العواطف والحواس التي أكتشفها حينما أفكر في نفسي. وقد تعلمت هذا المفهوم من خلال إدخال نفسي إلى اللغة كطفل. فلو أنه لم يكن لديّ لغة لما كانت لديّ مشاعر، ولكنني لن أعرف ما قد تكون هذه المشاعر. وبعض المشاعر التي لديّ الآن لم تكن لديّ من قبل على الإطلاق.

صاغ برتولت بريخت هذه الفكرة جيداً، فقال:

قد ينسى المرء بسهولة أن التعليم البشري يسير على طول خطوط متكلفة للغاية. وبطريقة متكلفة تماماً يُعلَّمُ الطفلُ كيف يتصرف. أما الحجج المنطقية فتأتي لاحقاً. حينما يحدث أمر ما عن طريق الإخبار (أو الرؤية)، فلا بد أن يضحك المرء. فالضحك مرتبط بذلك الخبر دون معرفة السبب. وإذا سُئِلَ المرءُ عن سبب قيامه بالضحك، فإن الأمر يثير الارتباك كلياً. بالطريقة نفسها التي يرتبط بها الخبر بذرف الدموع، ليس مجرد البكاء لأن كبار السن يفعلون ذلك ولكن الشعور أيضاً بحزن صادق. يمكن أن يُرى ذلك في الجنازات، التي يغيب معناها تماماً عن الأطفال. هذه أحداث مسرحية تشكّل الشخصية.

يقوم الإنسان بنسخ الإيماءات وتقليد نبرات الصوت. وينشأ البكاء من الحزن، ولكن الحزن ينشأ أيضاً من البكاء[1].

حالة بريخت "ثقافية" نوعاً ما أكثر مما ينبغي: يضحك الأطفال الصغار، على سبيل المثال، بوقت طويل قبل أن يستوعبوا الضحك كعرف اجتماعي. مع ذلك، ينوي بريخت تحقيق شيء مهم جداً، فما تعلّمه ليس فلسفياً وإنما من خلال نشاطه العملي ككاتب ومخرج مسرحي. إن المشاعر في المسرح قضية عامة بوضوح، وهي ليست القضية كما هي الحال في غرفة النوم. قضى بريخت كثيراً من حياته في مشاهدة الممثلين وهم يتعلمون أنماط الشعور وأنواع الكلام والسلوك الذي يبدو مناسباً لهم. يمكن أن يُريه المسرح شيئاً من الحياة الحقيقية التي تميل إلى إخفائه. كان قادراً على توسيع ما وجده في بروفات المسرح حول العواطف البشرية بشكل عام، وطابعها "المقلِّد" أو الميّال إلى المحاكاة أو التقليد. إن التربية في ثقافة ما مسألة تقتضي تعلُّم المرء أشكالاً مناسبة من الشعور بقدر ما يتعلم المرء طرقاً معينة من التفكير تترسب كلها في لغة تلك الثقافة وسلوكها، بحيث إن الاشتراك في اللغة هو اشتراك في شكل من أشكال الحياة. إن تخيُّل أن هذا يعني أن مشاعرنا ليست صادقة أبداً سيكون مثل التفكير بأنه لا يمكنني أبداً استخدام كلمة "أحبك" وأن أعنيها، لأن ملايين الناس قد استخدموها قبله.

في ثقافة تفتقر إلى مفهوم وقانون الملكية الخاصة، على سبيل المثال، لا يمكن للمرء أن يتصوّر رغبة جامحة في أن يصبح مليارديراً

---

(1) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (London, 1964), p. 152. See also Terry Eagleton, 'Brecht and Rhetoric' in Eagleton, *Against the Grain: Essays 1975-1985* (London, 1986).

ريادياً. هذا لا يعني الادعاء بأن مثل هذه الثقافة ستكون دون مشاعر من الطمع أو الطموح، ودون هذه الأشكال المحددة منها، فالناس لا يشعرون عموماً بالاشمئزاز لمجرد رؤية ابن عمهم، إنْ لم تكن لديهم ثقافات فيها محظورات قوية على زواجهم من أبناء عمهم. ما يمكننا أن نشعر به إلى حد ما تحدده أنواع الحيوانات المادية التي ننتمي إليها. ولكن ما نسميه أنماط الشعور تشكّلها مؤسساتنا الثقافية. وكلا الأمران ينتميان إلى شؤون الناس العامة.

إذاً، يلاحظ الأطفال أنواعاً مختلفة من السلوك من حولهم، ويتعلّمون فهم هذا على أنه سلوك تعبيري. بالتالي، يرتبط فهمهم للعواطف بنوع الأشياء المادية التي يقوم بها الناس، وبمشاركتهم المتزايدة في مثل هذه الأشكال العملية للحياة. إنهم مثل الممثلين (وإنْ لم يكونوا، في الواقع، من ممثلي بريخت)، يبدؤون في بعض الأحيان بمحاكاة أنماط العاطفة، وينتهي بهم المطاف عن طريق الشعور بهم بصورة حقيقية. في ثقافات مثل ثقافتنا، فإنهم عادة ما يستمرون في أن يُعلَّموا بأن المشاعر خاصة وطبيعية وداخلية وعالمية، ولكن هذه هي الطريقة التي تنظر فيها ثقافتنا إلى المشاعر. هناك، في الواقع، مشاعر طبيعية وعالمية، مثل الحزن على وفاة شخص محبوب لنا، وهو الحزن الذي نمتلكه لأننا ذلك النوع من المخلوقات، ولكن ما نفهمه من هذا الحزن هو قضية ثقافية. هناك مشاعر أخرى، مثل الشعور بالحرج حول استخدام السكاكين الخطأ في حفل عشاء رسمي، الأمر الذي قد لا يكون مفهوماً بالنسبة لبعض الثقافات الأخرى.

من الصعب أيضاً أن نفهم لماذا يجب أن نفكر في مشاعرنا بأنها "داخلنا"، وننغلق بأنفسنا بالتالي عن الرأي العام. يبدو أنه من الغريب أن نقول عن شخص ما، منشغل بتحطيم الأثاث وتمزيق خصل كبيرة من

شَعره، أن غضبه موجود في داخلـه. يمكننـا إخفـاء مـشاعرنا أو تفكيكهـا بالطبع، لكنها ليست مخفية بطبيعتها، فإخفاؤها ممارسةٌ اجتماعية معقـدة يجب علينا أن نتعلّمها. للأسف، لم يتمكّن الرضّع بعد من فهـم فحواهـا. يرى المرء ما يعنيه أن يقول إن شخصاً ما يتصرّف بخبث ولديـه خبـث في "داخله"، لأن الخبث من بين أمور أخـرى مـسألة مـشاعر، وأن المـشاعر ليست جزءاً مـن عـالم عمـوم النـاس بالطريقـة نفـسها الـتي تكـون فيهـا طاولات البلياردو. غير أن قول ذلك، من جهة أخـرى، يـشبه في غرابتـه قولنا إن الفتاة التي تغني لـديها نغمـات في داخلـها. إنهـا ببـساطة طريقـة مضللة لقول إن هـذه الفتـاة هـي الـتي تغـني أو تـشعر بالخبـث، ولـيس شخصاً آخر، فالعواطف ليـست شـؤوناً خاصـة يمكننـا أحيانـاً اختيارهـا لنضعها للعرض، ولا حتى بالنسبة للإنكليز. وهـذا زائـف مثـل فكـرة أن المعنى عملية خاصة تدور في رؤوسنا.

يمكن العثور على مثال عـن نهـج شخـصي زائـف في الـشعور في إصدارات المغني فان موريـسون لـبعض الأغـاني الأيرلنديـة. مـا هـو خـاطئ في أداء موريـسون، علـى الأقـل بالنـسبة للـبعض منـا الـذين يكرّسون حياتهم للموسيقا الأيرلندية التقليدية، هو أن هذا الأداء يبـدو أنـه ينظـر إلى العاطفـة كـشيء يـضاف إلى الإيقاعـات والكلمـات الموسـيقية. هـذا هـو الـسبب في أن موريـسون ينخـرط في كـثير مـن الارتجال "المليء بالشعور" والمزخرف حينما يغنيها، إذ يدرج تكـراراً مبكياً هنا أو قطعة هناك تجعلنا نختنق حزناً. يبدو الأمر كأنه لا يثق في مادته بصورة كافية بأن المشاعر موجودة، إذا جاز التعبير، مـسبقاً في الأغـاني، ولا يمكـن فـصلها عـن كلماتهـا وموسـيقاها. لا تـتغير الإيقاعات والكلمات الموسيقية لأنها تعبِّر عن أنماط معينة من الشعور أو تجسدها في موادها الفعلية، بحيث إذا كانت هذه المـواد مختلفـة،

فإن الأنماط العاطفية ستكون مختلفة أيضاً. إن الاستماع إلى موريسون يجعل المرء يميل إلى أن يألف بيتاً من شعر والاس ستيفنز عن مغني آخر: "ولكنه كان هو وليست الأغنية ما سمعناه".

يبدو الأمر كما لو أن أداء موريسون في هذا المجال يعكس نظرية معرفة خاطئة، على الرغم من أنه فوجئ من سماعه لها بلا شك. لو كان بإمكانه أن يتوقف عن الانغماس في "عاطفة" مفاجئة وفي التنفس الثقيل الذي يجعل المرء يسمع دقات قلبه، فإنه قد يفهم أنه لا يحتاج إلى إضافة مشاعره "الذاتية" إلى الأغاني. كل ما عليه فعله، مثل المغني الأيرلندي التقليدي هو التعبير عنها عن طريق السماح لها بالتدفق من خلاله، بدلاً من أن يختمها كلها بطابع "شخصيته". مثل هذا التعبير هو "شخصي" بمعنى أن كل مغني أو موسيقي يفعل أشياء بطريقته أو بطريقتها الخاصة، ولكنه ليس "ذاتياً" من حيث أن المعنى والقوة العاطفية لهذه المقطوعات الموسيقية هي تماماً في سيطرة المغني. هذا هو أحد الأسباب التي تجعل الموسيقيين الأيرلنديين معروفين في أدائهم حيث كانوا يديرون ظهورهم للجمهور.

إن النظر إلى الشعور أنه مضاف ذاتياً يعني أيضاً أن نرى الأغاني نفسها على أنها، مثل الكثير من المواد الخاملة، تنتظر لينفخ المغني الحياة في أغانيه. فالجانب الآخر من الذاتية هي الموضوعية. والأغاني موجودة هناك بشدة، بلا معنى وعاطفة في حد ذاتها، ليتم إثارتها في معنى معبر عنه في لمسة من موضوع إنساني، بل إنها وجهة نظر تقلل بشكل ملحوظ من قيمة كل شيء باستثناء الوعي البشري، وبالتالي، فإنها، بكل طائفة شعورها التقي، قطعة نموذجية من الغطرسة الإنسانية.

5.2 المعنى والذاتية

يمكن أن نطبّق وجهة النظر نفسها على اللغة. يرى نوع من المنظِّرين أن القصائد ما هي إلا علامات سوداء على الصفحة لا معنى لها، وأن القارئ هو الذي يعطيها معنى. وهذا صحيح في أحد المعاني وخاطئ في معنى آخر. قد نلاحظ قبل كل شيء أن الكلام عن "علامات سوداء لا معنى لها" يجعلنا ننخرط سلفاً في المعاني. من المعروف أنه من الصعب العودة إلى مرحلة ما قبل المعنى تماماً، لأسباب كثيرة منها أنه من المستحيل أن نتصور أنفسنا أمواتاً. وقد نلاحظ أيضاً أن النظر إلى الكلمات كعلامات سوداء هو تجريد مما نراه فعلاً على الصفحة، وهذه عملية تتطلب بالفعل قدراً كبيراً من التفسير المضني. نرى بين حين وآخر صفاً من العلامات السوداء، ثم ندرك أن ما نراه هو الكلمات، مثلما نرى تماماً بين حين وآخر رقعة رمادية كبيرة، ثم ندرك أننا ننظر إلى فيل، ولكن في معظم الأحيان نرى كلمات وفيلة لا علامات سوداء وبقع رمادية، فالشخص الذي يظلّ يرى بقعاً رمادية في المكان الذي يجب أن يرى فيه فيلة يجب عليه زيارة طبيب العيون الخاص به أو طبيبه النفسي.

مع ذلك، من الصحيح أن كل ما لدينا حرفياً هو الكلمات على الصفحة، وقراءة هذه الكلمات كقصيدة تعني أن نعيد إليها شيئاً من جسمها المادي المفقود. إنها تنطوي على استيعابها على أنها كلمات لها علاقة بالنبرة والإيقاع والوزن والعاطفة والقصد التي تعبِّر عن المعنى، وما إلى ذلك. في الحوار الذي يكون وجهاً لوجه، فإن جسم اللغة المادي موجود بقوة مثلما توجد معانيها، وهذا يقوم بدور التحكم في التأويل. نعلم أن النبرة يائسة، لأن الشخص الآخر يمسك منديلاً مبللاً ويتدلى على حافة نافذة عالية، أو يمكننا أن نسأل المتكلم ما إذا كان

ساخراً، وأن يضبط فهمنا لكلامه وفقاً لذلك، أو أننا نعرف أنها لا تقصد بعبارة "دعونا نضع القارات بيننا!" مجازياً، لأنها تسلِّمنا تذكرة طيراننا إلى سيدني لحظة حديثها. إن الشعر هو اللغة التي تأتي من دون هذه القرائن السياقية، والتي، بالتالي، يجب أن يعيد القارئ بناءها في ضوء السياق الذي سيعطيه معنى، ومثل هذه السياقات متوفرة بكثرة وبصورة مقلقة. مع ذلك، فهي ليست تعسفية، بل تشكّلها السياقات الثقافية التي من خلالها يفهم القارئ العالم بشكل عام.

إذاً، بناءً عليه، لا شيء من السمات الرسمية التي كنا ندرسها "موجودة" في الواقع على الصفحة، ولكن القارئ لا يغرسها بشكل تعسفي. إذا كان الأمر على هذا النحو، فيمكن للقارئ أن يخلق معنى لنمط معين من علامات سوداء وأن يعني أي شيء يختاره، ما يعني تجريدها من ثقافتها. إن الانتماء إلى ثقافة ما يعني أن ليس كل شيء متوفراً دائماً كما يكون الأمر لكائن غير ثقافي مثل الله. وهذا يعني أن العالم يأتي إلينا ليس كحقيقة غاشمة أو مادة خام، وإنما بوصفة دالاً مسبقاً. وهذا ينطبق على الكلمات الموجودة على الصفحة بقدر ما ينطبق على الانقلاب أو عمود التلغراف. إن كوننا جزءاً من ثقافة ما يعني أيضاً أننا لسنا حتماً ملزمين بهذه التفسيرات المتضمنة، مثلما يمكننا أن نتصور تمساحاً يجري تقييده بسبب بيولوجيته ليفسر أنواعاً معينة من الأشياء بأنها صالحة للأكل. بعض الإصدارات الثقافية للعالم (والافتراض أن أكل معجون تلميع الأحذية البولندية ممتازة لصحتك، على سبيل المثال) حرة وعائمة إلى حد ما، وبالتالي من السهل جداً ألا يكون المرء مجبراً على أكلها. ولكن لأن الكثير من التفسيرات هي في الواقع مبنية في شكل حياتنا، ومقاومتها (إذا كان هذا هو الشيء الصحيح الذي يجب القيام به) تجعلنا ننخرط في صراع. وهناك بعض

الافتراضات والاستثمارات الراسخة بقوة التي بُنيت في ثقافتنا، التي لا يمكننا ربما أن نتخيّل حتى وجودنا دونها، مثل الافتراض أن هناك أشخاصاً آخرين.

يمكننا أن نجعل مجموعة العلامات السوداء التي تشكّل كلمة مثل "شراب" أن تعني "تاريخانية" إذا أعطيناها سياقاً كافياً، لكننا لا نستطيع فعل ذلك لمجرد أننا قررنا القيام بذلك، لأن هذا سوف يكون سلوكاً لا معنى له، ولن نكون قادرين على جعل المعنى الجديد ملتصقاً بالكلمة، ولن يكون له أي قوة في حياتنا الاجتماعية. ولمّا كانت المعاني مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بسلوكنا الثقافي، فإنه لا يمكننا تغيير اللغة جذرياً دون تحويل الكثير مما نحصل عليه في الواقع. والتفكير خلاف ذلك، إذا اعتمدنا صورة من صور فيتغنشتاين، سيكون مثل رجل ينقل المال من يد إلى أخرى، ويفكر في أنه قام بتحويل مالي[1]. وبالمثل، يمكن للمرء أن يتصور موقفاً تعني فيه كلمة "شراب" بصورة معقولة كلمة "تاريخانية"، ولعل الأعضاء الأكثر تقليدية في قسم اللغة الإنكليزية يرغبون في إخفاء احتقارهم للتاريخانية عن زملائهم الأكثر ريادية، وأن يعتمدوا هذا القانون للقيام بذلك، لكن القيام بذلك يعني أن يكون المرء على علم بما تعنيه كلمة "شراب" عادة، أو على الأقل على علم أنها لا تُعَدُّ عادةً مرادفة لكلمة "التاريخانية". إن اختيار معنى جديد يتطلب أن يكون المرء واعياً للمعنى المتفق عليه ثقافياً. على أية حال، لا يمكن أن يكون لدى المرء حتى مفهوم "المعنى الجديد" إلا إذا كان لديه لغة مسبقاً.

---

(1) كل الإشارات في هذا الكتاب للكاتب فيتغنشتاين مأخوذة من كتابه مباحث فلسفية المنشور في أكسفورد عام 1953.

خذ، على سبيل المثال، مسألة الدلالة. إنها تميز اللغة الشعرية من حيث إنها لا تعطينا مجرد دلالة للكلمة (أي ما تشير إليه)، وإنما مجموعة كاملة من الدلالات أو المعاني المرتبطة بها، وهي في هذا المجال تختلف عن اللغة القانونية أو العلمية التي تسعى إلى تخليص الفائض من الدلالات بحجة التضمين الصارم. بشكل عام، تهدف اللغة القانونية والعلمية إلى تضييق المعنى، في حين تسعى اللغة الشعرية إلى تكثيفه، وهذه ليست قيمة من قيم الحكم: هناك أوقات حينما يكون التعريف الدقيق للكلمة هو فقط ما نحتاجه (قد يأتي في متناول أيدينا، على سبيل المثال، عندما نكون في المحكمة نترافع في تهمة الخيانة)، وهناك أحياناً أوقات أخرى حينما يكون لطيفاً أن نحرر الدال من مرساه في معنى من المعاني والسماح له بالتداخل مع أجزاء أخرى من المعنى.

تكون التضمينات (connotations) أقل قابلية للسيطرة من الدلالات (denotations)، وهذا هو أحد أسباب غضب المحامين والعلماء والبيروقراطيين منها. ولكن ألا يفرض هذا من ثَمَّ مشكلة للشعراء؟ إذا كان التضمين نوعاً من الربط الحر، فكيف يمكن لقصيدة أن تعني أي شيء محدد؟ ماذا لو يُذكِّرني بيت شكسبير الشعري "هل لي أن أقارنك بيوم صيفي؟" على نحو لا يُقاوَم بالموز المقلي؟ الجواب القصير على ذلك هو أن المعنى ليس مسألة من مسائل الربط النفسي. في الواقع، ثمة شعور في أنها ليست مسألة "نفسية" على الإطلاق، فالمعنى ليس عملية تعسفية في عقولنا، بل إنه قاعدة تحكمها الممارسة الاجتماعية، وإذا كان البيت الشعري "هل لي أن أقارنك بيوم صيفي؟" يمكن أن يقترح بشكل معقول، من حيث المبدأ، إشارة إلى الموز المقلي لدى قرّاء آخرين أيضاً، فإن ذلك لا يمكن أن يكون جزءاً من معنى البيت.

قد تُذكِّرني شخصية كورديليا في عمل شكسبير بشخص من الجنس الآخر وهو عمي آرثر، ولكنني أدرك أن هذه ليست هي الحال بالنسبة للقرّاء الذين لم يكن لديهم السرور بلقاء عمي آرثر، وأن شكسبير، بكل ما له من تبصّر أو بصيرة خارقة، لم يكن على الأرجح يفكر في عمي آرثر لَمّا كتب مسرحية **الملك** لير. ثمة، دون شك، جميع أنواع المواقف التي يكون فيها البيت الشعري غير مؤكد، من حيث تضمينات الكلمات الخاصة والعامة. ولكن إذا لم يوجد التضمين بشكل معقول بالنسبة لشخص آخر، فإنه لن يوجد كمعنى بالنسبة لي أيضاً، فالارتباطات الشخصية الضالة التي تنجرف داخل عقولنا وخارجها حينما نقرأ مسرحية **الملك** لير تَهُمُّ معالجنا النفسي وليس الناقد الأدبي. ليس المعنى مسألة إيجاد صور في عقلك، فيمكنك أن تتمتع بقراءة بليك أو ريلكه دون أن يكون هناك أي صور في عقلك على الإطلاق.

إذاً، لا يمنح القرّاء المعاني بشكل عشوائي، وهي ليست موجودة بصورة موضوعية على الصفحة مثلما توجد العلامة المائية عليها. ينطبق الشيء نفسه على أحكام القيمة التي لا تكون موضوعية بالمعنى الذي تكون فيه خزانات الكوكتيل المصنوعة من الماهوجني، ولكن هذا لا يعني أنها ببساطة مسألة نزوة خاصة. هناك، في أية ثقافة، بعض المجموعات المعقدة من المعايير المختصة بالنظر إلى ما يُعَدُّ شعراً جيداً أو سيئاً، فعلى الرغم من أنه يمكن أن يكون هناك مقدار هائل من الخلاف حول كيفية تطبيق هذه المعايير، أو ما إذا كانت صالحة في المقام الأول، فإن تطبيقها هو أبعد ما يكون عن مجرد مسألة ذاتية. قد يتخاصم الناس حول ما إذا كانت رقعة معينة من الألوان تُعَدُّ خضراء، ولكن هذا لا يعني أن اللون "الأخضر" حكم موضوعي بحت، فمن الممكن أن نرى أن قصيدة ما هي

إنجاز بارع ومع ذلك نكرهها كرهاً شديداً، مثلما يكون بإمكانك أن تحب قصيدة كنت تعدّها فظيعة في صورتها الجمالية. وهذا يشير إلى أن أحكـام القيمة ليست مثل الأذواق الخاصة. إن جملة "أحب بالفعل القصيدة السيئة والجيدة في آن معاً" ليست بياناً لا يمكن فهمه. وهذا ينطبق على مواضيع كثيرة مثل المزاج، والأسلوب، والنبرة، والتوقف، وهلم جرًّا، التي تُبنى عليها أحكام القيمة الشاملة. إذا لم تكن هذه مجرد أحكـام تعـسفية، فـإن ذلك بسبب أنها نوعاً ما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى، والمعنى لـيس شـيئاً يمكننا تشريعه ببساطة. لا تعلِّمنا القصيدة أنهـا مقـصودة أن تكـون كئيبـة، ولكن، على الرغم مـن ذلـك، قـد يكـون هـذا المـزاج، في معـنى مـن المعاني، في صلب لغتها. خذ، على سبيل المثال، كتوضيح على الكآبة، البيت الأول من قصيدة "ماريانا" لتنيسون:

أصص الأزهار مكسوة بقشرة سميكة
من الطحالب السوداء، كل أصيص منها:
سقطت الخطافات الصدئة من العُقَد
بعد أن حملت شجرة الكمثرى ونمت عند زاوية الجدار.
بدت الحظائرُ المحطَّمة حزينة وغريبة:
كان مزلاج الباب يصدر صوتاً مرخياً،
كانت الأعشاب القديمة يابسة وكثيفة
في المزرعة الوحيدة المحاطة بالحوض المائي.
قالت فقط، "حياتي كئيبة،
وهو لا يأتي".
قالت: "أنا مرهقة، مرهقة،
كم أتمنى لو كنتُ ميتة!"

ليس ثمة سبب، من حيث المبدأ، يمنعنا من قراءة هذا بصوتٍ عالٍ كما لو أنه مقصود به أن يكون مضحكاً للغاية، ويمتلئ بالضحكات دون سيطرة. تبدو العديد من القصائد القديمة ذات النبرة العالية مضحكة بالنسبة لنا في الوقت الحاضر، ولكننا لا نفترض عادة أن المقصود من هذه الأعمال هو أن تكون مضحكة. ثمة شيء هزلي إلى حد ما حول القدرة الحديدية على التنبؤ بكلمة "ميت" في البيت الأخير من هذا المقطع، ولكن النتيجة غير مقصودة بشكل واضح. لا توجد إشارة واضحة إلى أن القصيدة ترسل بشكل سادي بطلها إلى الموت، وأنها تغمز ببطء لنا فوق رأسها لدى رؤية اكتئابها. كيف نعلم أن مزاج هذه القصيدة كئيب لا محالة؟ سيكون كافياً أن نقول إننا تحدثنا الإنكليزية. إن كلمات وعبارات مثل "أنا مرهقة، مرهقة، / كم أتمنى لو كنتُ ميتة!" لديها نوع ما من الحساسية أو القيمة العاطفية في صلبها. لا يميل الناس إلى قول مثل هذا النوع من الأشياء، عندما يستلمون ميراثاً مؤلفاً من مزرعة جميلة تعود إلى عصر التيودور القديم، وفيها عدة آلاف من الأمتار المربعة من الأراضي الخصبة.

يكمن الخطأ في هذه القصيدة، في الواقع، في أنها توضح أكثر مما ينبغي طبيعة المزاج الذي تعتزم إظهاره، كما أن المناخ العاطفي للقصيدة متماسك أكثر مما ينبغي، فكل كلمة وصوت وصورة تقريباً مجبرة بطريقة وحشية لتعطي تأثيراً في الجو العام، وبطريقة تتجانس فيها باقي الأجزاء بطريقة سخيفة. والطريقة المفيدة لوصف هذا هو كلمة الرغبة (*voulu*)، التي تعني "الإرادة" باللغة الفرنسية، والتي تقترح المعنى المفتعل جداً والجهد الواعي لذاته. تفتقر القصيدة إلى أضعف بصيص للعفوية، فلا شيء في هذا التطويق الهادئ مسموح أن تكون له حياة لوحده، أو أن يقاوم مناخ الويل الخانق الذي يلف

القصيدة. وحتى الخطافات فإنها تقع بصورة طوعية من الجدار، مؤديةً على نحو متقن دورها الثانوي في المشهد المدبر بأكمله.

تبدو القطعة الشعرية مُجهَدة بالتفاصيل الدقيقة. وعلى الرغم من براعتها التقنية، إلا أنها تنجح فقط في كونها خاملة إزاء الخمول نفسه. وهكذا فإنها توضيح لما يُسمّى أحياناً مغالطة المحاكاة، إذ يحاول الشعراء تسويغ حقيقة أن أعمالهم غير مرتبة، أو مملة بشكل لا يُصدَّق، بادعائهم أن الفوضى أو الملل هما الأمران اللذان تدور حولهما هذه الأعمال. حتى مخطط القافية يتم الضغط عليه لخدمة هذه القوة الكامنة، مع ذلك النمط من الكلمات مثل "غريب" / "مزلاج" / "الأعشاب" / "المزرعة" في وسط الأبيات. هذا الأسلوب من القافية (abba)، الذي يستخدمه تينيسون أيضاً في أكثر قصائده شهرة "في الذاكرة"، له تأثير يبعث على الغرابة والحزن، ويخلق أيضاً شعوراً يتمثل في التمحور المهيب في دائرة ما. هذا النوع من القافية مناسب لقصيدة يتم فيها تجميد البطلة في لحظة زمنية بطيئة.

إذاً، ليس الأمر متروكاً لنا لنقرر ما الحالة المزاجية التي نجدها أمامنا هنا، وليس بمقدورنا، بطريقة مماثلة، أن نحدد أي نوع من الشعور يُعبِّر عنه سلوك شخص ما. وقد لاحظنا بالفعل أن الناس قد يُخفون مشاعرهم، ولكن هذا لا ينكر أن ثمة علاقة داخلية بين ما يشعرون به وما يفعلونه. وإذا لم تكن هناك مشاعر، فلن يحتاج الناس إلى إخفائها. علاوة على ذلك، يشبه الشعراء السمك الذهبي في أنهم غير قادرين على إخفاء أنفسهم، وهذا ليس لأنهم صادقون تماماً، وإنما لأن تحديد ما إذا كان مؤلفو النثر قد اختبروا حقاً العاطفة التي يكتبون عنها لا يقع في محور اهتمامهم. كما رأينا سابقاً، إن كلمة "نثر" تشير إلينا بعدم طرح مثل هذه الأسئلة التي لا صلة لها بالموضوع. يمكننا أن نسأل ما إذا كانت قطعة من الشعر تبدو صادقة

أو غير صادقة، ولكن لا يمكننا تحديد ذلك من خلال معرفة ما إذا كان الشاعر قد خاض فعلاً التجربة التي يصورها. قد يفعل المؤلف ذلك ولا يزال يظهر أنه غير صادق. إن حقيقة أنه قد تم اختطافك حقاً من قبل مخلوقات فضائية في عدة مناسبات لا تجعل تفسيرك مقنعاً بصورة تلقائية. لم يكن شكسبير بحاجة إلى تجربة الغيرة الجنسية ليتمكّن من خلق شخصية عُطيل. وعندما كتب بعض خطابات هاملت، التي تعبِّر عن قلقه بصورة رائعة، ربما كل ما كان يشعر به شكسبير هو ما إذا كانت الصور تبدو مريضة بصورة مناسبة.

يُعَدُّ الإخلاص وعدم الإخلاص في الشعر من صفات اللغة، وليست من الفضائل الأخلاقية (على الأقل بالنسبة لنقاد الأدب). في قصيدته المحرجة بعنوان "شيكاغو"، يمتدح كارل ساندبيرغ المدينة بهذه المصطلحات:

تعال وأرني مدينةً أخرى لها رأس مرفوع يغني بفخر كبير لتكون حية وخشنة وقوية وماكرة.

بعد قذف اللعنات المغناطيسية بعيداً عنها وسط كومة من العمل المتراكم فوق بعضه، نجد المدينة هنا مثل لاعب حي جريء طويل القامة مقابل المدن الملساء الصغيرة.

إنها شرسة مثل كلب بلسان يلعق العمل، ماكرة مثل وحش يقف أمام البرية ...

ربما شعر ساندبيرغ حقاً بهذه المشاعر، ولكن اللغة العشوائية (اللعنات المغناطيسية؟)، والعبارات النمطية التي تعوزها الحيوية مثل ("الماكرة مثل وحش) والمختال المتبجح برجولته تشير إلى أن المشاعر نفسها مزيفة. لا يمكننا أن نقرر ما إذا كانت قطعة من اللغة صادقة بمجرد التشاور مع المتكلم أو الكاتب. قد يتصور شخص ما

أنهما يستمدان تجربة غامضة لقطعة مروّعة من الشعر السخيف، ولكن لا بد أنهما مخطئان بالتأكيد. قد تكون لديهما تجربة عميقة لسبب آخر (ربما يحتسيان خمرة الكلاريت الحمراء في أثناء قراءتهما أو يدفعان بالإبر الحمراء الساخنة في تمثال دونالد ترامب)، ولكن القصيدة نفسها لا يمكن أن تكون سبباً لمشاعرهما. يمكن أن تكون قصيدة ما مناسبةً لعاطفة ما، كما هي الحال عندما يجد بعض الناس الذين يحزنون على فقدان طفل راحةً في بعض الأبيات العاطفية الممتعة، لكن المشاعر "الأدبية" هي استجابات للقصائد، وليست مجرد حالات عاطفية تحدث في وجودها. حتى نَعُدّ الشعور استجابةً يجب أن تكون هناك علاقة داخلية بينه وبين القصيدة نفسها.

تُعبِّرُ أعمالنا عن مشاعرنا بالطريقة نفسها التي تعبِّر بها الكلمات عن معانيها. يمكن أن تكون هناك كل أنواع الغموض حول ما يشعر به شخص ما، مثلما يمكن أن تكون هناك حول ما تعنيه. نتحدث عن الشعور الذي يكمن "وراء" أعمال شخص ما، مثلما نتحدث عن المعنى الذي يكمن "وراء" كلمات شخص ما؛ ولكن هذه الاستعارة المكانية مضللة بالتأكيد. حينما تقول كليوباترا إنها ارتدت سيف مارك أنطوني، فإن حقيقة أن معناها غير واضح (فهل كانت تعني هذا حرفياً، أو إن المعنى هو رمز جنسي؟) ليست بسبب أنه يقع "وراء" كلماتها، كما لو أنه بعيد أكثر مما ينبغي للوصول إليه. وهذا سيكون مثل التفكير في عدم أن يكون المرء متأكداً ما إذا كانت لوحة ما هي عن عاصفة في البحر أو عن خصل الشعر البيضاء الجامحة لشخص مسنّ مجنون هو بسبب أن موضوعها يكمن "وراء" الأشكال المرسومة على قماش الرسم. حينما يرتعد شخص ما خوفاً أو يثرثر خائفاً، فإن خوفه موجود في نشاطه الجسدي بالطريقة نفسها التي يوجد بها المعنى في الكلمة، ولكن هذا لا يعني أنه لا يمكننا تفسير خوفه على أنه غضب أو عار.

5.3 النبرة والمزاج وطبقة الصوت

على سبيل المثال، يمكننا أن نخطئ في تفسير نبرة قصيدة ما، ولكن هذا ليس لأن النبرة تكمن "وراء" الكلمات، أو لأن القارئ يعين تعسفاً نبرة للكلمات التي لا نبرة لها في حد ذاتها. دعونا ننظر، على سبيل المثال، إلى المقطع الأخير من قصيدة وليم بتلر ييتس بعنوان "حوار بين الذات والروح":

أنا راضٍ أن أتابع إلى مصدره
كل حدث يحدث فعلاً أو في العقل.
وأن أقيس الكثير، وأغفر لنفسي الكثير!
حينما أُخرِجُ الندم
تتدفقُ حلاوةٌ عظيمة في الصدر،
يجب أن نضحك وأن نغني،
نحن مباركون من كل شيء،
وكل ما ننظر إليه مبارك.

معظم القرّاء سوف يسمعون هنا نبرة مبتهجة ومتحدّية، على الرغم من أن البعض أيضاً قد يميِّزون لمسةً من التظاهر بالشجاعة، وقد لا يرى البعض الآخر ذلك. إن عبارة "أقيس الكثير! وأغفر لنفسي الكثير" لفتة راضية بذاتها نوعاً ما، بمجرد الإشارة لعاصفة قوية، ولكن البعض قد يسمعها ببساطة بدلاً من ذلك على أنها نوع مقبول من الحيوية البالغة. وقد يستفسر بعض القرّاء عن هذه العبارة "حينما أقوم"، التي يمكن فهمها أنها تُلمِّح إلى أن تلك العواقب الوخيمة بشكل خاص سوف تتدفق من الشاعر الذي يُخرج من نفسه الندم،

فهو حي الضمير وأخلاقي أكثر من متوسط عامة الشعب. في الواقع، إن قواعد الأبيات التي تأتي بعد ذلك، مع تحول الضمير من "أنا" إلى "نحن"، تعني أن قبول المتكلم لذاته له تأثير متغير ليس فقط على نفسه ولكن على الجميع أيضاً. ولم يتمكّن من تخفيف حدة ذنبه فحسب، بل الذنب الذي يشعر به الجنس البشري كله أيضاً، وهو إنجاز كان يُعَدُّ سابقاً مقيداً بيسوع المسيح.

مع ذلك، ثمة شيء مؤثر أيضاً، كما نجد في كثير من الأحيان في شعر ييتس، حول الوضوح الجريء للأبيات، الذي يبدو أنه بسيط مع تكرار اللازمة المرح الذي يشبه الترنيمة ("يجب أن نضحك ويجب أن نغني/ نحن مباركون من كل شيء"). على الرغم من أن الأبيات تخاطر بوجود سذاجة معينة فيها، وتعطي حكمة أعمق عندما تفعل ذلك. يمكن للبيت الآتي: "تتدفق حلاوة عظيمة في الصدر" أن يكون مكتوباً من الشاعر ييتس، مع تركيزه وجهده الجريء على كلمة بسيطة واحدة وهي ("حلاوة")، بدلاً من مصطلح أو عبارة أكثر تعقيداً. يغامر الشاعر كيتس بصفات مركّبة مثل "بارد الجذور"، في حين يميل ييتس إلى عناصر أو كلمات بسيطة مثل "عظيم"، و"تنبض"، و"حجر"، و"أحمق"، و"الخبز"، و"تدوس"، و"بريق". يمكن لكلمة "حلو" و"حلاوة" أن تكون بين هذه الكلمات. وإذا أراد أن يشير إلى البؤس البشري، فإنه يكتب شيئاً مثل "حفرة قذرة". وهذه الكلمات والعبارات المألوفة، إذا ما استُخدمت على نحو متكرر، فإنها تتخذ حالة من الشيفرة، لتكدس المعاني المعقدة فوق بعضها التي لا تحتاج إلى أن تكون مكتوبة ولكنها تلك التي تبدو ساخرة بصورة مباشرة. لدى ييتس إيمان غير حداثي أبداً في وسيلته اللفظية، وهو إيمان موروث إلى حد ما من التقاليد الأيرلندية الشفوية، فلا يبدو أنه يشعر بأن الكلمات تحتاج إلى أن تكون دقيقة أو مكثفة أو مُثقلة من أجل أن يكون لها

تأثير. إذا كان هناك شيء غامض في شعره، فمن المحتمل أن يكون ذلك من قبيل الخطأ.

إن جملة "كل ما ننظر إليه مبارك" لهي بمنزلة ادعاء مشكوك فيه بما فيه الكفاية، ولكن القارئ يسمح لييتس ربما بالمضي قدماً بها، إذ إن انتصاره المتنشي، الذي يُنظر إليه في سياق القصيدة ككل، يبدو أنه قد فاز به بثمن باهظ. لقد دفع ثمنه بتجربة مريرة، بدلاً من شرائه بثمن رخيص. ثُمَّ قارن هذه الأبيات بالأبيات الآتية من قصيدته بعنوان "البرج":

وأعلنُ إيماني:
أستهزأ بفكر بلوتونيوس
وأصرخُ بأسنان أفلاطون،
لم يكن الموت والحياة موجودين
إلى أن كوَّن الإنسانُ كلَّ شيء،
وصنع القفل والعمود والبرميل
من روحه المريرة،
أجل، الشمس والقمر والنجم، كل شيء،
وأضاف أكثر إلى ذلك،
أنه، كونه ميتاً، ننهضُ
ونحلمُ وهكذا نخلقُ
الجنة التي تتجاوز مدار الفردوس ...

إذا كان المقطع الأول يعالج مسألة ابتهاج متحدٍّ، فإن هذا المقطع بالتأكيد واحدٌ من المقاطع التي تناقش انغماساً مغروراً في الذات،

فالنبرة المنمّقة الهدّارة التي تبدو أنها تربط الأبيات مع بعضها عن طريق التأكيد العنيد، هو من قصيدة فيها غطرسة عقائدية، كما نجد في "لم يكن الموت والحياة/ إلى أن صنع الإنسان كل شيء". إن عدم صحة هذا التصريح بشكل واضح، في حقيقة الأمر، لا تساعد في تكثيف قوته الشعرية. يبدو أن ثمة شيئاً حدث بطريق الخطأ للحظة في تفعيلة اليامب في ذلك البيت "أجل، الشمس والقمر والنجم، كلها"، الذي يجبرنا على قول البيت الآتي "الشمس والقمر والنجم" بسرعة، إذا أردنا الحفاظ على التشديدات المنتظمة، في حين أن البيت "وأضاف إلى ذلك" يبدو أنه أشبه بمحامٍ يُملي سكرتيرته أكثر من كونه حكيماً على وشك أن يكشف سراً خفياً. يُقصد ربما بهذه الأبيات المُحكَمَة أن يكون لها تأثير تنبؤي، ولكنها مكتوبة بصورة عابرة فقط. إن عبارة "الجنة التي تتجاوز مدار الفردوس" لا تُكتب بصورة مزيفة، أو لا يمكن تصديقها من تلك الأحرف الكبيرة المؤكِّدة والطموحة. مع ذلك، هناك بعض الكلمات اللافتة للنظر والمبتكرة القريبة من بعضها من حيث القافية: "الإيمان" / "الأسنان"، "الفكر" / "لم تكن"، "ذلك" / "يخلق" و(أقل تعبيراً) "برميل" / "نجم، كلها".

تعني النبرة تغييراً في طبقة الصوت يعبّر عن مزاج أو شعور معين، وهي واحدة من المواضع التي تتقاطع فيها العلامات مع العواطف. وهكذا، يمكن أن تكون النبرات ماكرة، ومفاجئة، ومتأنقة، ومستاءة، ولا مبالية، وغامضة، ومؤدبة، ومبهجة، وشاقة وهلم جرًّ، ولكن ليس من السهل التمييز بين النبرة والمزاج في الشعر، التي يُعرِّفها القاموس بأنها حالة ذهنية أو شعور معين. يمكننا القول ربما إن مزاج قصيدة "ماريانا" سوداوي، في حين تكون نبرتها حزينة أو كئيبة، ثُمَّ هناك نوعية الصوت التي تعني الطابع المميز للصوت أو النغمة

الموسيقية، بصرف النظر عن طبقة الصوت وشدته. يمكن أن تُفهم نوعية الصوت في قصيدة تنيسون على أنها تدل على خاصية فريدة من نوعها لدى تينيسون، وهي نوعية لا لبس فيها بالنسبة لأي شخص قرأ كمية لا بأس بها من شعره. إننا نتحدث هنا عن سمة مميزة للشاعر أو عن بصمته. تُعَدُّ أشعار روبرت لويل مميزة، في حين نرى أن بعض أشعاره يشبه قصائد سيلفيا بلاث. لم يتوقف سوينبورن، للأسف، عن عرض بصمته الخاصة في الشعر.

يمكننا أن نتكلم أيضاً عن طبقة الصوت الشعري، بمعنى أنه قد يكون عالياً أو منخفضاً أو متوسط المدى. ويمكن للمرء أن يتصور طبقة الصوت في البيت الأخير من قصيدة "عاشق بورفيريا": "ومع ذلك لم يقل الله أية كلمة!" على أنه إما شهقة جريئة أو زمجرة منخفضة اعتماداً على كيفية تفسير المرء لمعناها. وبطريقة تشبه معظم جوانب الشكل الأخرى، فإن طبقة الصوت مقيدة بالمعنى الذي نفهمه من الكلمات. يمكن للمرء أن يتحدث حتى عن جهارة الصوت في القصيدة أو حجمه، أي مدى ارتفاع الصوت أو انخفاضه. فلا أحد يستطيع قراءة هذه الأبيات لجورج هربرت كما لو كانت همساً مكتوماً:

ضربتُ اللوحَ وصرختُ: "لا مزيد.

سوف أسافر إلى الخارج!

ماذا؟ هل يجب عليّ أن أتنهد وأتوق؟

أبياتي وحياتي حرة، حرة مثل الطريق،

طليقة مثل الريح، كبيرة مثل مخزن.

هل يجب عليّ أن أظل رافعاً دعوتي؟"

(من قصيدة "الياقة")

نعلم أن الشاعر يصرخ هنا لأنه يقول لنا ذلك. يمكننا أن نشعر بغضبه وإحباطه في التحولات المفاجئة والسريعة في الإيقاع، والعبارات المحطمة والعاجزة، والطريقة التي تفشل فيها الأبيات عمداً في أن تتماسك في نمط دلالي جميل، على الرغم من جماليتها في كتابة الحروف على الصفحة. وبالمثل، ليس المقصود من بيت جون دَنْ "أمسك لسانك بحق الله، ودعني أعشق"، بجوِّه المازح ونفاد صبره، أن يُقال بصوت هادئ ولاغٍ للذات، كما أنه ليس صرخة نسوية من ليتيشا باربولد:

أجل، أيتها المرأة المجروحة! انهضي، وأكِّدي حقك!
أيتها المرأة! التي لطالما أُهنتِ، واحتُقرتِ وظُلمتِ،
يا من وُلدتِ لتحكمي في قانون جزئي مع ذلك
استأنفي إمبراطوريتك الأصلية فوق الصدر!
("حقوق المرأة")

تفرط باربولد في استخدام علامات التعجب، ولكن ليس هناك أي مقطع آخر يستخدم علامات الترقيم ويهدف إلى التشديد على ارتفاع الصوت أو كثافته أكثر من هذا المقطع، فهي أكثر علامات الترقيم تعبيراً، وأقلها وضوحاً أيضاً.

غير أن بعض القصائد هادئة جداً إلى درجة أنه علينا الإنصات بدقة لفهم ما تقوله هذه القصائد. ثمة مقطع آخر من شعر تنيسون، وهذه المرة من قصيدة "في الذاكرة"، وقد يكون مثالاً:

كن بقربي حينما يخبو ضوئي،
حين يزحفُ الدمُ، وتَخِزُ الأعصابُ

وتجعلُ المرءَ يرتعشُ. والقلبُ مريضٌ،
وكلُّ عجلات الحياة بطيئةٌ ...

كن بقربي حينما أتلاشى،
لتشير إلى نهاية الصراع الإنساني،
وعلى الحافة المظلمة والمنخفضة من الحياة
يظهرُ شفق اليوم الأبدي.

تبدو هذه كأنها كلمات خشنة همسها مريضٌ سيموت، حيث يتعين علينا أن نقترب من الوسادة لسماع الهمهمة التي يُطلقها، فمن غير المناسب أن تُقال هذه الكلمات في خوار صاخب، مثلما أنه من غير المناسب أيضاً أن نصرخ افتتاحية تينيسون الخالدة بعنوان "مهمة اللواء البسيط": "نصف فرسخ، نصف فرسخ / نصف فرسخ إلى الأمام ...". كيف لنا أن نعرف ذلك؟ نفهم ذلك مثلما نفهم حقيقة أن الشفق يأتي في نهاية اليوم. إنه جزء من سلوكنا الثقافي.

5.4 الشدة والوتيرة

الشدة (intensity) هي فئة أخرى من الشعور الشعري، وتتميز عن النبرة (tone)، وطبقة الصوت (pitch) وحجمه. هناك أنواع من الشدة تكون صامتة فضلاً عن كونها متحمسة. لا يمكننا قراءة هذا المقطع من سونيت كتبتها إليزابيث باريت براوننغ على أنه وقح:

كيف أحبكَ؟ دعني أعدد الطرق.
أحبكَ بالعمق والاتساع والارتفاع

الذي يمكن أن تصل إليه روحي، حينما أشعر أنني بعيدة عن الأنظار
لنهايات الوجود والنعمة المثالية.
أحبكَ إلى مستوى الحاجة في كل يوم،
الحاجة الهادئة جداً، مثلما نحتاج إلى الشمس وضوء الشموع.
أحبكَ بحرية، مثلما يسعى الرجالُ إلى الحق.
أحبكَ بصفاء، مثلما يبتعدُ الرجالُ عن الثناء ...

تبدو هذه الأبيات أكثر جدية مما ينبغي، فهي تحتوي على معايير راقية لا يقبلها الذوق الحديث. فهذا البيت "لنهايات الوجود والنعمة المثالية" تعوزه البراعة ويجعل الفم ممتلئاً، في حين أن عبارة "إلى مستوى" هي ملاحظة نثرية غريبة. يتم إبعادنا أيضاً عن المقطع بسبب وجود مفاهيم تجريدية ثقيلة كُتِبَت بحرف كبير مثل "الحق" (Right) و "الثناء" (Praise)، ولكن قد لا يجد الفيكتوريون هذه القصيدة كثيفة على نحو مفرط. تستخدم القصيدة شكلاً من أشكال القافية التي يميل ملتون إلى تفضيلها في سونيتاته، وهي قافية تكون في الأبيات الثمانية الأولى (أو المثمَّنة)، وتستخدم مخطط (abba) مرتين. وهذا المخطط نموذجي أيضاً في سونيتات بيترارك. أما كريستينا روزيتي، وهي امرأة أخرى من العصر الفيكتوري، فإنها تتعامل مع هذه القافية المزدوجة (abba) ببراعة أكثر:

اذكُرني حينما أغادرُ بعيداً،
بعيداً جداً إلى تلك الأرض الصامتة،
حينما لا يمكنكَ أن تمسكَ يدي بعد الآن،
وحينما ألتفتُ لأذهب، ولكنني أعود وأبقى.
اذكُرني حينما لا يمكنكَ يوماً بعد يوم

أن تخبرني عن مستقبلنا الذي خطّطتَ له:
اذكُرني فقط، فأنتَ تفهم
أنه سوف يكون قد فات الأوان لتقدِّم حينها نصيحةً أو دعاء ...

إن القوافي هنا، التي تدق مثل الأجراس، مهمة جداً لمزاج الحداد. كما نجد في كثير من الشعر الفيكتوري، يتم التأكيد على قافية (abba) بوضوح أيضاً، من خلال إيجاد مسافة في بداية البيتين الأوسطين. قد يجد بعض القرّاء نبرة روزيتي مرتجفة وغير مريحة، إذ تنزلق مقتربةً من الإشفاق على الذات، ولكن الأبيات، مع ذلك، مثيرة للإعجاب في جلالها المحزن. تفرض متطلبات الوزن على البيت الأخير أن يغيِّر العبارة الأكثر قابلية للتنبؤ "متأخر جداً" إلى "متأخر"، ما يخلق تأثيراً غريباً إلى حد ما: فلن يكون متأخراً بالتأكيد بالنسبة له ليعطيها نصيحة بعد موتها، ما لم يكن شخصاً بارعاً في التحدث مع الأرواح، ومن الصعب أن نرى كيف لا يمكنه فهم ذلك، ما لم يكن محدود الذكاء جداً.

ثمة فئة شكلية أخرى مهملة نوعاً ما وهي الوتيرة (pace). بعض القصائد تزحف، وبعضها يهرول دون إثارة، في حين يندفع البعض الآخر بجنون نحو الأمام. يتحرك المقطع الآتي من قصيدة براوننغ "كيف جلبوا الأخبار السارّة من مدينة غِنت إلى إيكس" بسرعة إلى درجة أنه من الصعب مواكبته:

وَثَبْتُ إلى خطاف سرج الحصان، وجوريس وهو،
عَدوتُ وعَدَا ديرك وعَدَونا معاً نحن الثلاثة.
"حظاً موفقاً!" صاح الحارس، عندما فُتح قفلُ البوابة
"موفقاً" رد لنا الصدى على الحائط ونحن نعدو ...

إن قصيدة بيرسي بيشي شيلي "قصيدة غنائية إلى الرياح الغربية" تحوم مثل دوامات الرياح نفسها:

أيتها الرياح الغربية العاصفة، يا نَفَساً ينبعث من كيان الخريف،
أنت يا من تُساق أمام وجودك الخفي الأوراق الميتة،
كأشباح تولي هاربة من ساحر،

صفراء، وسوداء، وشاحبة، وحمراء محمومة:
جموعٌ روّعها الوباء: آه، أنت
يا من تحملين البذور المجنحة في عربتك،

إلى مثواها المظلم الشاتي، فما تزال باقية فيها باردة ذليلة ...

إن الانتقال من بيت إلى آخر ضروري ليُبقي الريح مندفعة لفترة وجيزة دون هدوء. وهذه الزوبعة الوحيدة في الجملة تستمر إلى أكثر من خمسة مقاطع شعرية، حين تنجرف العبارات الفرعية على نحو مريح هنا وهناك.

قارن هذا، من ثَمَّ، بوتيرة بطيئة ومُنوِّمة لقصيدة تنيسون "آكلي نبات اللوتس":

"الشجاعة!" قال، وأشار إلى اليابسة،
"هذه الموجة المتعاظمة سوف تدفعنا نحو الشاطئ قريباً".
في فترة ما بعد الظهر جاؤوا إلى أرض
حيث بدا فيها الوقت ظهراً دائماً.
في كل منطقة حول جولة الساحل كان الهواء الواهن مُدوِّخاً

يجعلنا نتنفس مثل شخص حلم حلماً مرهقاً.
بوجه كامل فوق الوادي وقفَ القمرُ؛
ومثل الدخان الهابط، بدا التيار النحيل
على طول الجرف يسقط ويتوقف ثُمَّ يسقط مجدداً.

تحاول هذه الأبيات عن عمد خلق مزاج من الخمول، من العبارة المتكررة "بعد الظهر"، بتأثيرها المتمثل بالركود والحركة الدائرية العقيمة إلى التفعيلات السداسية الضعيفة من البيت الأخيرِ (وهي نوع من الوزن خطر الاستعمال دائماً في اللغة الإنكليزية). تسهم القوافي المكثفة، التي تعطي صوتاً متكرراً (ababbcbcc)، في معنى لا يجعلنا نصل إلى أي مكان، إذا كان ذلك بمتعة كبيرة. وما إن تزحف القوافي إلى الأمام بمقدار بوصة حتى تبدو أنها تزل بفتور وتلتف حول نفسها.

5.5 التركيب

يقدم مقطع تينيسون أيضاً مثالاً مناسباً على ما يمكن أن نسميه التركيب، الذي يُعرِّفه القاموس بأنه الشعور أو المظهر المتعلق بالسطح أو المادة. والتركيب هو مسألة تتناول كيفية قيام قصيدة ما بحياكة أصواتها المتنوعة في نماذجِ مادية وواضحة. وكون المقطع من قصيدة "آكلي نبات اللوتس" صادقاً في مزاجه المتراخي، فإنه يتجنب عموماً الأحرف الساكنة الحادة (بغض النظر عن كلمات مثل "أشار" و"توقف"، إذ يكون صوت الحرف P هو ما يُعرف بالحرف الانفجاري)، ويفضِّل الأصوات الأنعم التي تندمج مع أصوات أحرف العلة. يمكنك أن تقرأ الأبيات بصوتٍ عال دون أن تبذل جهداً بجمع الشفاه، وبالتالي، فإنها تعيد تمثيل الحالة المنوِّمة التي تؤديها هذه الأبيات.

أو انظر إلى المقطع الرائع الأخير من قصيدة ييتس بعنوان "بين أطفال المدرسة":

يتطور العمل أو يرقص حيث
لا يتكدَّم الجسد ليُمتِّع الروح،
ولا حينما يُولَد الجمالُ من كآبته،
ولا حينما تولد الحكمةُ بعينها الدامعة من زيت ضوء منتصف الليل.
آه، يا شجرة الكستناء، أيتها المتفتحة والمتجذرة عميقاً،
هل أنتِ الورقة أو الزهرة أو الساق؟
آه، أيها الجسد المترنّح مع الموسيقا! آه، أيتها النظرة الساطعة!
كيف لنا أن نميز الراقص من الرقصة؟

يوجد هنا، خلافاً لقصيدة "آكلي نبات اللوتس"، كمٌّ كبير من النشاط المنشغل بالأحرف الساكنة في هذا النسيج الوافر من الأصوات، وليس أقله هذه المجموعة المتعددة والاستثنائية من صوت حرف (b) في اللغة الإنكليزية في كلمات مثل ("تتفتح (blossoming)"، و"جسد" (body)، و"جمال" (beauty)، و"يولد" (born)، و"عين دامعة" (blear-eyed)، و"متفتحة" (blossomer)، و"الساق" (bole)، و"ساطعة" (brightening)). مع ذلك، فإنها ليست ملحوظة جداً بصورة خاصة، كما لو أن الشعر يدركها ببراءة، وهذا إلى حد ما لأنها منسوجة ببراعة مع تنوع من الأصوات الأخرى، كما هي الحال في ذلك البيت الشعري الرائع "ولا تولد الحكمة بعينها الدامعة من زيت ضوء منتصف الليل". تلتقط كلمة "دامعة" صوت كلمة "ولا"، ولكن مع اختلاف سار، في حين تعكس كلمة "الليل" صوت حرف العلة في كلمة "عين". ثمة أيضاً بعض من شبه القوافي

مثـل "روح (soul)، و"زيـت" (oil)، و"سـاق" (bole)، و"كآبـة" (despair)، و"متفتحة" (blossomer)".

يعد التركيب أيضاً جانباً من الجوانب المهمة في شعر توماس هاردي، كما نجد في الأبيات الأولى من قصيدة "عصفور في الظلام":

اتكأتُ على بوابة مغطاة بالخميلة،
عندما كان الصقيعُ رمادياً كالشبح،
وذيولُ الشتاء جعلت
عينَ النهار الخافتة بائسةً وحيدة.
وصلت عروشُ العنب المتشابكة إلى السماء،
وكأنها أوتارُ قيثارة مُتقطِّعة،
وكل البشر الذين يترددون إلى المكان
كانوا يسعون إلى نيران بيوتهم الدافئة.

حتى دون تحليل دقيق، من الواضح بالتأكيد كم هو محبوك ومنسوج التركيب الصوتي هنا، حيث يُشجِّع كل مقطع صوتي في هذه الأبيات ليعمل فوق طاقته. والمقطع كله مضغوط بشدة ولكنه واضح تماماً، فلا يحتوي على أونصة واحدة من زيادة فائضة. نجد في البيت الثالث والرابع، على سبيل المثال، أن الجناس بين كلمتي "شتاء" (winter's)، و"خافتة" (weakening)، وكلمتي "ذيول" (dregs)، و"بائسة" (desolate) تتناغم من خلال الطباق الأقل تدخلاً والحاصل بين كلمتي "أصبحت" (made)، و"يوم" (day)، بالإضافة إلى شبه الطباق الحاصل بين كلمتي "شتاء" (winter's) و"ذيول" (dregs) من خلال المقطع الصوتي "re". هذا "التشعب في الأغصان" تخنقه المقاطع الصوتية الموضوعة مقابل بعضها بعضاً، وهي مجموعة من

الأصوات المتنوعة بحدة، التي يجب أن يحاول القارئ فهمها بصعوبة قبل أن يفوز بفهمه لكلمات أكثر سهولة مثل "وصلت" (scored)، و"سماء" (sky). ويُعَدُّ هذا المقطع استثنائياً بسبب نسجه المحكم للمجاز والتفاصيل الطبيعية الملاحظة بعناية.

5.6 بناء الجملة والقواعد وعلامات الترقيم

تتحقق تأثيرات شعرية كثيرة من خلال بناء الجملة، فله فائدة، مثل القواعد، كونه "موضوعياً" أكثر من النبرة أو المزاج، وبالتالي، فإنه أكثر قابلية للشرح بسهولة فيما يقوم به. انظر، على سبيل المثال، إلى الأبيات التي تفتتح قصيدة "الرجل المسنّ" لإدوارد توماس:

أيها الرجل المسنّ، أو محبوب الصغار، في الاسم ليس هناك
أحد لا يعرف محبوب الصغار، أو الرجل المسنّ،
العشبة الخفيفة الخضراء الشاحبة، التي أصبحت شجرة تقريباً،
تنمو مع إكليل الجبل والخزامى.
حتى بالنسبة للمرء الذي يعرفها جيداً، الأسماء
تزين بشكل جزئي وتحير بشكل جزئي، الشيء نفسه:
على الأقل، إنه ما لا يتعلق بالأسماء
رغم مضي الزمن. مع ذلك فإنني أحب الأسماء.

العشبة نفسها لا تعجبني، لكنني بالتأكيد
أحبها، كما ستحبها الطفلة يوماً ما
التي ستقتلع ورقة تشبه الريشة من الشجيرة جانب الباب
كلما تدخل المنزل وتخرج منه ...

أحد الجوانب المذهلة في هذه الأبيات هي الطريقة التي تكون فيها مستعدة بشجاعة للتضحية بالأناقة مقابل الشرف. يكافح بناء الجملة المعقد والمكثف من أجل تفكيك أفكار الشاعر المتأرجحة دوماً حول النبات الذي يتأمله. ولدى فعله ذلك، فإن ترددات النبات وتوقفه وعودته تمثل شيئاً من التفافات الشاعر وثقته بنفسه كاستجابة للعشبة. يُضغَط بناء الجملة في عملية الالتزام المتمسك بالحقيقة، حين تهدد كل مسألة بإلغاء الزعم السابق في صراع عنيد لمعرفة ما يشعر به المتكلم تماماً. إن الضبط الواضح هو كل شيء: العشبة هي شجرة "تقريباً"، ولكن ليست تماماً، فالأسماء تزين وتحير بشكل جزئي، ولكن ليس كلياً. إذاً، تحدد عبارة "على الأقل" على الفور هذا التصريح، والمقاطع الأحادية غير المتناغمة والمتعثرة في البيت الشعري الذي تظهر فيه: "على الأقل، إنه ما لا يتعلق بالأسماء"، على استعداد لتخاطر بأن تكون خرقاء لتحقق صدقاً صادماً.

يصبح هذا التصريح بدوره مقيداً مباشرة بالبيت الذي يبدأ "ومع ذلك ..."، فالشاعر رغم انحراف مهنته، معجب بالأسماء ولكن ليس بالعشبة نفسها، ونعلم ذلك على الرغم من حيرتنا حين نتخطى تلك الفجوة في الأبيات، وهذا نجاح مفاجئ يأتي إلينا كأسلوب درامي معتدل، وهو نوع من سحب البساط المؤذي من تحت أقدام القارئ الساذج. تتعاون علامات الترقيم في هذا التنقيح المستمر وغير المستقر للاستجابة، لأن الأبيات الأولى من القصيدة تبدو محمَّلة بالفواصل بصورة إيجابية، إذ تدعم إحدى هذه الفواصل شَرْطةً دون ضرورة. ليس الشاعر متأكداً بما يكفي من شعوره نحو هذه العشبة لينتج جملة غير مقسَّمة وسلسة عنها. والنتيجة أننا نحصل على شبه عبارة مقيدة بدقة تتعثر بشدة في

أعقاب شبه عبارة أخرى. إن صراحة المقطع هي التي تُكوِّن جزءاً من جاذبيته، التي تتمثل في الطريقة التي يجعلنا بها الشاعر نرى شكوكه، وانتقال وجهات النظر لديه، والتغيير المفاجئ في الشعور حينما يحدث له، دون أن يشعر بالحاجة إلى تلطيف هذه العملية التي تعوزها البراعة ودمجها في نموذج معين. يبدو الأمر كما لو أنه تخلى عن غرزاته المهملة على نسيجه الواضح.

يمكن أن يكون ييتس مرة أخرى مثالاً توضيحياً على هذا الاستخدام البارع لبناء الجملة:

تحت إفريز شباكي تتسابق المياه
ثعالب المياه في الأسفل وطيور الماء في الأعلى،
تركض لميل واحد واضحة في وجه السماء،
ثم يصبح غامضاً مثل الشاعر الأيرلندي رافتيري الأعمى.
يسقط النهر ويمضي تحت الأرض ويرتفع في مكان صخري
في منطقة كول، وهناك، لينهي رحلته،
يمتد إلى بحيرة ويسقط في حفرة،
ما الماء سوى رمز لولادة الروح؟
("متنزه كول وبايلي، 1931")

هذه الأبيات المصقولة تحرّضنا عمداً تقريباً، مثلما تفعل أبيات توماس غير المنتظمة، على ثرثرة أدبية مختصة حول كيفية قيام بناء الجملة المتعرّج بتقليد تدفق تيار الماء بصورة جمالية. يُدوِّر ييتس، في انسياب جليل، جملةً واحدة حول الزوايا وعبر الكلمات الكثيفة التي تؤلِّف سبعة أبيات من الشعر، ويتوقف لوقت قصير ليسجِّل

علامات الاقتباس حول كلمة "معتم" وكلمة "نهر"، دون أن يفقد توازنه للحظة. إن البيت الأخير، بتغييره البارع لطبقة الصوت، لهو نوع الازدهار الأخير لهذا الأداء الماهر، ويمهارة لا تستخدم اليدين. يبدو الأمر كما لو أن بيت الشعر موجود ليُظهر أن الشاعر لا يزال لديه نَفَس حتى بعد هذا العرض الموهوب.

غير أننا قد نشعر بالقلق إزاء التحول الدرامي المحسوب في البيت الأخير من الطوبوغرافيا إلى الميتافيزيقيا. قدّمت القصيدة للتو إحدى الملاحظات الواضحة على ذلك السؤال البلاغي "ما الماء سوى رمز لولادة الروح؟"، في شكل وصف مفصَّل لمنظر طبيعي. هل من المفترض الآن أن نتخيل أن كل هذا كان رمزياً فقط؟ يخاطر البيت الأخير بفصاحة معينة، وتحويل سهل جداً من الواقع إلى المجاز، وهذا تأكيد محض. قد نشعر أيضاً أن الأداء الماهر كله الذي يُظهره المقطع بارع بشكل مفرط، وأنه يُخضع هذا التدفق المضطرب دون جهد كبير إلى حد ما، الذي يتجه إلى سرد شكلي منفرد؛ ولكن التركيب النحوي هو الذي يستخدمه الشاعر بصورة رائعة.

القواعد هي جزء من عملية بناء القصيدة، ولكن يمكنها أن تقوم أيضاً بوظيفة أداة شعرية في حد ذاتها. تقدّم لنا أول أبيات قصيدة إليوت "همسات الخلود" مثالاً مناسباً:

كان وبستر ممسوساً من الموت

ورأى الجمجمة تحت الجلد،

ومخلوقات بلا أثداء تحت الأرض

اتكأتْ نحو الخلف بابتسامة لا شفاه لها.

يجادل النقاد أن هناك أهمية لكلمة "اتكأت"[1]. هل ينقسم معنى الأبيات إلى قسمين، حتى يتسنَّى لنا أن نتعلّم أولاً أن وبستر كان ممسوساً تماماً من الموت وأنه رأى الجمجمة تحت الجلد بعد ذلك كقطعة منفصلة من المعلومات، وأن مخلوقات لا أثداء لها قبعت تحت الأرض واتكأت إلى الوراء وهي تبتسم ابتسامةً عريضة بلا شفاه؟ هذا من شأنه أن يجعل كلمة "اتكأت" الماضي من كلمة "يتكئ". يعزز هذه القراءة للقصيدة وجود الفاصلة المنقوطة في نهاية البيت الثاني، التي تبدو أنها تميز فكرة عن الأخرى، لكنها تخلق توتراً طفيفاً أيضاً، إذ لا يبدو هناك أي علاقة نحوية بين الفكرتين، حتى لو قادنا حرف العطف "الواو" في البيت الثالث إلى توقع هذه العلاقة. سيكون الأمر بالأحرى مثل قولنا: "كانت جدتي تمتهن الإجرام، واستقرَّت نحلة طنانة على أنفي".

إذاً، يمكننا قراءة الأبيات، بطريقة أخرى، كوحدة واحدة من المعنى: ربما كانت عبارة "مخلوقات بلا أثداء تحت الأرض" مفعولاً به للفعل "رأى"، مثل عبارة "الجمجمة تحت الجلد". ربما رأى وبستر كلا الأمرين. ولكن ماذا نفهم من كلمة "اتكئ"؟ أحد الاقتراحات هو أن هذا الفعل ليس في صيغة الزمن الماضي للفعل "يتكئ"، وإنما التصريف الثالث للفعل، كما في قولنا "كانت المكنسة متكئة على الثلاجة". كانت المخلوقات التي لا أثداء لها متكئة إلى الوراء، بدلاً من الانخراط في عملية الاتكاء إلى الوراء. ولكن عندئذٍ يكون من الصعب علينا أن نفهم معنى الفاصلة المنقوطة. إذا لم تتكئ المخلوقات إلى الوراء بحركة خاصة بها، فإن

(1) أنا مدين في بعض هذا النقاش حول الكلمة لكتاب وليم إمبسون بعنوان سبعة أنواع من الغموض (1961)، ص 79-78.

هذا قد يقلل بشكل طفيف الرعب الناتج من هـذه الـصورة المروّعـة، إذ إن هذه المخلوقـات لا تظهـر أنهـا حيـة تمامـاً، بـل تظهـر وكأنهـا تعيش كابوساً. يتعجّب المرء، بالمناسبة، عما هـو مـروّع جـداً حـول المخلوقات التي تفتقر إلى أثداء، على الأقل لدى الإنـاث اليافعـات، فالرجال والأطفـال يفتقـرون إلى أثـداء أيـضاً. هـل توجـد هنـا فكـرة شنيعة بأنهن إناث قُطِعَت أثداؤهن؟

5.7 الغموض

إذاً، قد يكون هناك غمـوض في هـذه الأبيـات، وهـذا الغمـوض متأصل في طبيعة الشعر. وهذا إلى حد ما، كما رأينـا بالفعـل، بـسبب أن القصائد لا تأتي مجهزة سلفاً بالسياقات المادية لتساعدنا في تحديد إمكانياتها من حيث المعنى، ولكن أيضاً، كونها "مشبعة دلاليـاً"، لأن معانيها غالباً ما تكون مضغوطة جداً، الأمر الـذي قـد يجعلـها صـعبة أكثر على الفهم. يمكن أن نجد مثـالاً علـى ذلـك في قـصيدة جيرارد مانلي هوبكنز الغنائية الجميلة "الربيع والخريف"، الـتي تتحـدث عـن فتـاة صـغيرة تبكـي بـسبب أن الوجـود الإنـساني زائـل، فيقـول لهـا المتكلم، بطريقـة العـزاء غير المباشـر نوعـاً مـا، إنهـا سـتكون أقـل حساسية نحو هذه الأمور عندما تكبر، ثم يضيف: "ومـع ذلـك سـوف تبكين وتعرفين سبب ذلك". يشير وليم إمبسون، بعـد أن تـابع معلمـه أي. إي ريتشاردز، إلى أن هذا البيت مـن الـشعر يمكـن أن يكـون لـه عدد كبير من المعاني التي نُدرج بعضها أدناه:

ومع ذلك إنك تصرّين على البكاء، وتعرفين لماذا تفعلين ذلك.

ومع ذلك إنك تصرِّين على البكاء، وتعـرفين الـسبب! (اسمعـي، أنا على وشك أن أقول لكِ!)

ومع ذلك سوف تبكين في المستقبل، وتعرفين لماذا سوف تفعلين ذلك.

ومع ذلك سوف تبكين في المستقبل، وسوف تعرفين حينئذ لماذا تفعلين ذلك. ومع ذلك سوف تبكين في المستقبل، وتعرفين السبب! (دعيني أخبركِ!)

يميز إمبسون احتمالات أخرى أيضاً[1]. أعتقد أن البيت الشعري يعني في الواقع الآتي: "ومع ذلك إنك تصرِّين على البكاء، وتصرِّين أيضاً على معرفة السبب". وحقيقة أن كلمة "سوف" الأولى المكتوبة بخط مائل تجعل أحد الخيارات الثلاثة الأولى مرجّحاً أكثر من الخيارات الثلاثة الأخيرة. مع ذلك، لا يوجد شيء يستبعد أي من هذه القراءات البديلة.

من الجدير بالملاحظة أن نفرّق بين الغموض والتناقض. يحدث التناقض حينما يكون لدينا معنيان كلاهما محدد، ولكنهما يختلفان عن بعضهما بعضاً. كما يحدث الغموض حينما يندمج معنيان أو أكثر لكلمة من المعاني في بعضهما إلى درجة أن المعنى نفسه يصبح غير محدد. يستخدم ألكسندر بوب كلمة "مرفأ" (port) بصورة مازحة في إحدى المرات في شعره ليعني بها كل من "ميناء" (harbour) وشراب كحولي، والتي تُعَدُّ، كونها تورية بسيطة، مثالاً على التناقض. إن رواية جيمس جويس المعروفة باسم **استيقاظ فينيغانز**، بصورة مناقضة، مليئة بالكلمات التي تخلط معانٍ مختلفة إلى درجة أنها تصبح غير محددة، كما هي الحال في الجملِ التي تخترعها في اللغة الإنكليزية، التي لا يكون معناها واضحاً تماماً.

---

(1) المرجع السابق نفسه، ص. 148.

يمكن أن نجد مثالاً على الغموض في قصيدة فيليب لاركن "أيام":

ما فائدة الأيام؟

الأيام هي المكان الذي نعيش فيه.

تأتي، توقظنا

مرة تلو الأخرى.

يجب أن نكون سعداء فيها:

أين يمكننا العيش سوى في الأيام؟

آه، حَلُّ هذه المسألة

يجلب الكاهن والطبيب

في ثيابهما الطويلة

وهما يركضان في الحقول.

هناك تلاعب ضمني هنا على فكرة الزمان والمكان. الأيام شرائح من الوقت، ولكننا نعيش فيها كما لو أننا نسكن مكاناً، والركض عبر الحقل هي مسألة تسريع الوقت من أجل تقليص المساحة. أما البيت الثاني، فيحتوي على براعة في الإيحائية المحضة، إذ تتمحور في مجملها على صورة احتياطية منفردة، التي مع ذلك يمكن تصورها بشكل مقنع. ودون أن تواجهنا باحتياطيتها الواضحة، يتمكن البيت الشعري من الانتقال بأقل قدر ممكن يمكنه القيام به على نحو لائق، في حين أنه يتمكّن، بطريقة أو بأخرى، من جعل تلك العبارة المليئة بالمعاني "في ثيابهما الطويلة" تعطي أصداءً أكثر من نفسها بكثير. ولكن هل يركض الكاهن والطبيب لجلب الراحة والمشورة لهذا المتسائل الميتافيزيقي، أو إنهما شخصان قمعيان من شخصيات بليك

يسرعان لجعله يرتدي اللباس الذي يكبّل المجانين؟ إن عبارة "يـركض في الحقـول" لهـا معـانٍ ضـمنية شـريرة نوعـاً مـا: فـنحن لا نـربط الشخصيات المحترمة التي ترتدي رداءات طويلـة بمثـل هـذا الـركض غير الملائم. هل هناك أية دلالة على الذعر هنا، مثلما يغوص أوصـياء الطبقة الوسطى من الأرثوذكسية في أزمـة مـا؟ تلمّـح الحقـول الريفيـة والعباءات الطويلة ربما إلى مجتمـع تقليـدي مـا قبـل حـداثي، الـذي يمكن أن تظهر له هذه الاستفسارات حول معنى الحياة أنها غير ورعـة. لذا، فإننا لا نعرف مـا اللهجـة الـتي يجـب أن نقـرأ فيهـا هـذا البيـت الأخير، فهل هو مروّع أمْ متعقل؟

يظهـر الغمـوض بـشكل خـاص في الأبيـات الـتي تفتـتح سـونيت شكسبير رقم 138:

حينما تُقسِمُ محبوبتي أنها صادقة

فإنني أصدقها بالتأكيد، على الرغم من أنني أعرف أنها تكذب ...

بصرف النظر عن معناها الواضح، يمكـن لهـذين البيـتين أن يعنيـا أيضاً " حينما تُقسم محبـوبتي أنهـا حقـاً بكـر (أي عـذراء)، أصـدقها بالفعل، على الرغم من أنني أعلم أنها تكذب (أي تمارس الجماع)".

ثمة غموض مشهور أيضاً في سونيت شكـسبيز رقـم 94. وهـا هـي القصيدة كاملة:

أولئك الذين يستطيعون أن يضروك لكنهم لا يفعلون،

ولا يقومون بما يبدو جلياً أنهم قادرون على فعله،

الذين يحفّزون غيرهم، لكنهم في أنفسهم كالحجارة،

لا يتأثرون، باردون، بطيئون نحو الإغراءات؛

إنهم يرثون النعم الإلهية بالحق
ويحفظون كنوز الطبيعة البشرية من التبذير؛
إنهم سادة أنفسهم ومُلَّاك زمامها،
وليس الآخرون سوى وكلاء قائمين على شؤون سادتهم.
زهرة الصيف تَهَبُ الصيف حسنها البديع،
رغم أنها تحيا وتموت في نطاق ذاتها فقط؛
لكن هذه الزهرة لو أصابها التلوث الوضيع،
فإن أحَطَّ الأعشاب الضارة تتحدى قدرها الرفيع:
لأن أكثر الأشياء حلاوة قد تصير بسبب أفعالها أكثرها مرارة؛
كزهور الليلك حين تتعفّن فتصبح رائحتها أبشع من رائحة الطحالب.

عندما نقرأ السونيت نبدأ بالتساؤل ما إذا كان المتكلم يمدح الشخص الذي يخاطبه أو ينتقده أو كليهما. يكمن جذر الغموض بالتأكيد في أن المتكلم يحاول تحويل ما يمكن أن يُنظر إليها بأنها رذائل في حبيبه إلى فضائل (إذا كان هذا ما يتحدث عنه). وبصورة معاكسة، ما تبدو ربما أنها فضائل يمكن أن تكون رذائل. يمكن لمقولة سحرة مكبث: "العادل هو خاطئ، والخاطئ هو عادل" أن تكون بمنزلة شعار للسونيت. إن امتلاك القدرة على الإيذاء وعدم القيام به أمر يثير الإعجاب، ولكن إذا كان الثناء على هذا الأمر يعني أيضاً تهنئة الناس الذين لا يفعلون هذا الشيء الذي يُظهره معظمهم، فإن ذلك يبدو أنه ينطوي على الإشادة بالنفاق، فالرجال والنساء البطيئون نحو الإغراء يبدون أنهم جديرون بالثناء، ولكننا قلقون من كلمة "حجارة" و "بارد"، فضلاً عن الشعور أن هناك شيئاً استغلالياً يكمن في إثارة مشاعر الآخرين وبقاء المرء هادئاً.

وبالمثل، إن وراثة نعم السماء وحفظ كنوز الطبيعة من التبدد تبدو تحصيلات إيجابية، ولكن إذا كان هذا يجعلك سيداً ومالكاً لوجهك، وهو نوع من المالك أو المنظم لنفسك، فإننا لا نقتنع فجأة أن ذلك يمكن تقديره تماماً. إذا قرأنا كثيراً من أعمال شكسبير، فقد ندرك أنه يبدو عموماً أنه يرفض هذه الفكرة البرجوازية الجديدة المتمثلة في ملكية الذات أو الفردية التملكية، التي نرى فيها "كما لو أن الإنسان يؤلِّف نفسه / ولم يعرف أي قريب آخر" (كوريولانوس). ينظر شكسبير عادة إلى هذا الخيال من تأليف الذات الذي يتغلب فيه المرء على جميع روابط الدم والانتماءات الطائفية، بأنه تدميري بعمق. يصرّح يوليسيس لأخيل في **تريلوس وكريسيدا** بأنه "لا يمكن لرجل أن يكون سيّدَ أي شيء ... حتى ينقل أجزاءه للآخرين"، وهذا ادعاء سوف يبدو أنه يجعل الهوية التي تكون بلا علاقة نوعاً من الشيفرة. من الجيد أن نعرف أن زهرة الصيف حلوة في الصيف، على الرغم من أنها أكثر إثارة للقلق إلى حد ما حين نسمع أنها تعيش وتموت فقط لنفسها، الأمر الذي يجعلها تبدو منطوية على ذاتها بصورة غير سارة.

تكمن المشكلة في أننا لا نستطيع ببساطة أن نحقق توازناً بين النقاط الإيجابية والسلبية هنا، لأن لدينا شكوكاً غير مستقرة تتمثل في أن الجانبين هما وجهان لعملة واحدة. إذا كان الأمر على هذا النحو، فإن رؤية السونيت (بالمعنى الدقيق بدلاً من المنحرف) جدلية. يبدو الأمر كما لو أن الزهرة حلوة للصيف ليس على الرغم من أنها تعيش فقط لنفسها، ولكن بسببه، وأن إرادتها للخروج من هذه الحالة النرجسية، التي من شأنها أن تظهر أنها تحررٌ قيِّمٌ في حد ذاته، قد تنطوي على إصابتها بالعدوى. إن سرد القصص للآخرين يجعل المرء

عرضة للتلوث الأخلاقي، أو عرضة حتى لصيغة مجردة من التلوث أقل راحة مثل المرض التناسلي. وهذا يعني أنه قد ينتهي بك المطاف أن تكون أسوأ حالاً مما لو كنت قد التزمت بانغلاق الذات الخاص بك. قد ينتهي الأمر بك، في الواقع، أن تكون أسوأ حالاً من معظم الناس الذين يكونون في الظروف نفسها، إذ إن حقيقة أنك معزولاً تماماً عن الآخرين ومنطوياً على ذاتك يعني أنه لم يكن لديك الكثير من الخبرة في العلاقات، وأنك بالتالي أكثر عرضة للاستغلال، أو أن ينتهي بك الأمر أن تكون في فوضى عاطفية بسبب أولئك الذين يمتلكون هذه الخبرة. حين تتعفّن زهور الليلك تغدو رائحتها أبشع من رائحة الطحالب، وأولئك النبلاء الذين يقومون بالقفز في الماء يكونون مرجّحين أكثر لجعل المياه تتناثر من أولئك الذين لا يمتلكون مثل هذه الادعاءات الأخلاقية.

وهكذا، يجادل المتكلم أن الانقسام بين طبيعتك ومظهرك، الذي يُعَدّ عادة عيباً أخلاقياً، قد يكون في الواقع فضيلة. فأولئك، على سبيل المثال، الذين لهم جاذبية جنسية ولكن لا يستفيدون مادياً من هذه الحقيقة، هم نسخ من المنافقين لها مصداقية. على أية حال، إنهم ليسوا مسؤولين حقاً عن الرغبة التي يثيرونها في الآخرين، على الرغم من أن عدم اكتراثهم قد يكون على وجه التحديد ما يثير تلك الرغبة لدى الآخرين. لا يمكن استنكار البرودة العاطفية، كما يبدو الأمر، إذا كانت نتيجتها هي أن تبقيك بعيداً عن الإغراء. يمكن حتى للنوع المنفّر من الغرور أو حب الذات أن يمنعك على الأقل من إلحاق الأذى بالآخرين. وعلى الرغم من أن النرجسية عقيمة، إلا أن البعض الآخر من الناس قد يحصلون على شيء منها (زهرة الصيف حلوة للصيف)، لذا، فإنها ليست تماماً بلا قيمة كما قد تظهر لنا.

مـع ذلـك، تبـدو فكـرة أن نـصف النـاس يرثـون نعمـة الـسماء، و"يدّخرون كنوز الطبيعة من التبدد" لمسة مبالغ فيهـا. يحـب شكـسبير فكرة الاقتصاد الجيد في النفقة أو الإشراف، لأنها تنطوي على مفهـوم الحفاظ أو الإنفاق بتدابير حكيمة مقابل كون المرء سخيفاً مـع نفسه، كما نجد في بعض شخصياته، أو أنه يكتنز نفـسه بشيء مـن الغـيرة، كما تفعل شخصيات أخرى. إذا كنتَ تبـذّر نفسك ثم تبددها بتـهور كبير إلى درجة أنه ينتهي بك المطاف دون ذات لتعطيها، في حـين أنـه إذا كنتَ تكتنز نفسك، فأنـك ستكون أيـضاً في نهايـة المطـاف دون هوية. يبدو شكسبير أنه يتفق مع يوليسيس في أن الهويـة البـشرية هـي علاقة علائقيـة. ويبـدو الرجـال والنـساء، الهـادئين ببرودة، والـذين يصورهم هنا كما لو أنهم ينتمون بقوة إلى الفئة الثانية، ولكن الأبيـات التي تهدف بصورة منحرفـة إلى جعـل بعـض أوجـه القـصور مثاليـة، يجعلها تبدو كما لو أنها تندرج في فئة المشرفين الحكماء.

تُغيّـرُ الآن عبـارة "آخـرون باسـتثناء المـشرفين في تفـوقهم" دور المشرف، الذي يقبع وراء الفعل "يدّخر" دون الإعلان عنه للـزملاء في مجموعة الناس باردي العواطف. ولكن ثمة غمـوض هنـا: هـل تعـني كلمة "تفوقهم" التفوق الـذي يتميـز بـه الأشـخاص العـاطفيون الـذين يعانون من التوحد، أم أولئك الذين من حولهم؟ يمكن أن يعني البيت أنه في حين أن الناس الباردين عاطفياً يسيطرون تمامـاً علـى مـواردهم الخاصة بهم، فإن أولئـك مـن حـولهم يـستفيدون مـن هـذه المـوارد بطريقة ثانوية ووسيطة، فهم لا يستطيعون امتلاك الناس الهادئين مثلما يمتلك هؤلاء الأفراد أنفسهم. وهكـذا، فإنـه يـتم تخفيـضهم إلى رتبـة الخـدم أو المـشرفين في العلاقـة فيمـا بينـهم. ولعلـهم يـستحمّون في مجدهم المنعكس، ويستفيدون، بالتالي، من مواهبهم دون أن يكونوا

مالكين لها، كما يكون المشرف. أو ربما يعني البيت الشعري أن الأشخاص القاسين الذين لا يتأثرون بشيء يظهرون أنهم يمتلكون أنفسهم، في حين يقول الناس الآخرون ذلك لأنفسهم مثل المشرفين، لافتين النظر إلى سلطاتهم ومواهبهم ولكن دون أن تكون لهم في الواقع، إذا جاز التعبير، أعمال اللقب المرتبطة بهم. يمكن للمرء أن يفهم من بقية كتابات شكسبير أن هذا هو نوع الحالة التي يمكن أن تتفق عليها. ولكن تبدو السونيت هنا، مرة أخرى، أنها تدور في عقلين حول هذه الطريقة من المعيشة أقل مما نشك في أنها تدور في الواقع في عقل مؤلفها. ثمة بعض التلميحات المحددة من الخداع، فالقصيدة تشبه خطاباً مليئاً بالخداع ليدافع عنها محام يعرف أن موكله مذنب.

لماذا يبدو الشاعر عنيداً في استخراج أفضل من يمكن من عمل سيء؟ قد نتكهن أن السونيت مكتوبة عن محبوبه، ومقصود لها أن تُقرأ منه أو منها، بحيث تكون حقاً شكلاً غير مباشر من التخاطب. ربما يكون الحبيب في خطر ما، كما يخمّن وليم إمبسون، ويحاول المتكلم يائساً نوعاً ما منعه من بعض المشاركة الطائشة من خلال الثناء على عيوبه. قد يكون ذلك تكتيكاً أكثر إقناعاً من مناشدة فضائله، التي قد تكون مزودة لنا بصورة ضئيلة جداً. يجب أن يدرك الحبيب أن نرجسيته هي قوة وأنه يرفض التنازل عنها، أو ربما يحاول الشاعر المخبول يائساً أن يعقلن لنفسه اللامبالاة الهوائية التي يراها في حبيبه. في هذه الحالة، يبدو الأمر كما لو أنه هو نفسه يجري دفعه إلى موقف خسيس لمضيف سيئ، مبدداً هدوء ذاته وبالتالي، قد تتناقض ضمنياً برودة حبيبه مع حالة تشبه الطحالب التي قللتها هذه الغطرسة.

ربما يتم إغراء الحبيب للتجول مع شخص آخر، والسونيت هي استراتيجية المتكلم المعقدة ليجادل مع نفسه ويخرج منها. قد يلتقط مرضاً أخلاقياً أو جسدياً إذا فعل ذلك، وبالتالي فإنه يفقد هدوء الذات البارد الذي يُعَدُّ ميزة مغرية جداً. إن القيام بأي عمل سيكون تعطيلاً لنفسه وتخريباً للصفات نفسها التي تجعله سهلاً جداً على العين. وهذا هو السبب في أنه يشبه زنبقة فاسدة. قد يكون الأمر أن المتكلم يسمح لشريكه أن يعرف بطريقة أنانية وبشكل صارخ (على الرغم من أنها قد تكون أيضاً الحقيقة) أنه فقط من خلال عدم إذعان نفسه إلى حبيبه الجديد سيكون قادراً على الحفاظ على هذا الحبيب معلقاً به. حتى إنه قد يأمل أن يكون شريكه معجباً بهذا الثناء لما يبدو أنه أكثر عيباً فيه، وأنه سوف يتخلى عن حبيبه الجديد ويعود إلى الفراش مع شريكه القديم. يقوم الشاعر بإخفاء هويته الذاتية العاطفية في نوع من الإيثار النبيل الذي قد يثير حفيظة حبيبه. أو ربما لا يوجد مثل هذا الوضع البلاغي في صلب الأمر. تعلّق السونيت ببساطة على السخرية التي يمكن للرذائل حتى الموجودة لدينا أن تتحول لتصبح فاضلة بعمق.

إذا كان الحبيب يعبث بطريقة ما بعواطف الشاعر، فيمكن أن نقول شيئاً مماثلاً عن علاقة القصيدة بالقارئ، فتقنيتها هي أن تُبقي القارئ يخمّن، وأن تمسك به وهو يثب على قدم واحدة، وأن ترفض ترسُّب موقفه إلى موقف واحد لا لبس فيه ولا غموض. يبدو هذا معادلاً شعرياً لإغاظة مثيرة، فما أن تقدم لنا قسطاً من الراحة حتى تستبدله بشوكة صيد مسمومة. لسنا متأكدين أين يقف الشاعر، في الواقع، ولكن هذا قد لا يكون لأن القصيدة ساخرة بالضبط، فقد تتحرى ما يمكن أن نسميه سخرية "موضوعية"، لكن من غير المنطق أنها لا تعني ما تقول. ربما يكون شكسبير مخلصاً تماماً في اعتقاده أن فكرة كون المرء سيداً ومالكاً لنفسه تعني التقليل من درجة الضرر

الإنساني التي يمكن للمرء أن يعيشها. ربما يعتقد أيضاً ـ خارج حدود القصيدة، إذا جاز التعبير ـ أن ثمة أيضاً كثيراً مما هو غير مرغوب فيه حول مثل هذه السيادة الذاتية. ولكن ليس ثمة ما يدعو إلى القول أن هذا الأمر موجود هنا، حتى لو كانت عبارة "هي نفسها مثل الحجر" تلمّح إليها كثيراً تقريباً. فلا يجب على أحد، ولا حتى شكسبير، أن يقول كل شيء في آن واحد.

5.8 علامات الترقيم

تُعَدُّ علامات الترقيم من أكثر التقنيات الشكلية إهمالاً. فمن المحير، على سبيل المثال، أن تكون هناك علامة تعجب بعد أبيات إليوت "همسات الخلود" التي يقول فيها: "إن مصابيح النرجس وليست الكرات / هي التي حدّقت من محاجر العيون!". إن علامات التعجب علامات خرقاء تدل على العاطفة لدى شاعر بارع جداً مثل إليوت. فهي ساذجة، وتكون عادةً زائدة عن الحاجة، وتأكيدية على نحو مبالغ فيه دائماً تقريباً. لذا، يشتبه المرء في أن هذه العلامة هنا ساخرة نوعاً ما، على الرغم من أنه يصعب علينا أن نرى كيف يحدث ذلك. إنها تقع، إذا جاز التعبير، ضمن علامتي اقتباس. ثمة قصيدة غنائية حنونة للشاعر إي إي كمنغز تنتهي بالبيت الآتي:

(لا أعرف ما ذلك الجزء فيك الذي يغلق
ويفتح، فقط شيء ما في داخلي يفهم
صوت عينيك وهو أعمق من كل الورود)
فليس لدى أحد، ولا حتى المطر، مثل هذه الأيدي الصغيرة
("إلى مكان ما لم أسافر إليه قط، ولا إلى ما وراءه بسرور")

يستغني كمينغز غالباً عن علامات الترقيم كلياً، أو، كما نجد هنا، يضغطها بين الكلمات كما لو أنه يريدها ألا تكون واضحة قدر الإمكان، (وهذا في الواقع ما يجعلها أكثر وضوحاً). يمكن للمرء أن يرى لماذا لا يريد الشاعر أن يضع نقطة بعد كلمة "الورود" أو "يدين"، لأنها ستكون قوية أكثر مما ينبغي، ولفتة حاسمة لمثل هذه الأبيات الحساسة التي تشبه خيوط العنكبوت، والتي قد تعطي أيضاً سبب تجنّب الشاعر الأحرف الكبيرة. (وقد يكون هناك سبب أقل أهمية وهو افتراض أن "البصل"، إذا كُتب بحرف صغير، يعني ديمقراطي، في حين أنه إذا كُتب بحرف كبير، فإنه يعني نخبوي). تقوم النقاط بتقسيم وحدات المعنى إلى وحدات منفصلة حكيمة كانت قبل ذلك عبارة عن سلسلة من التصريحات الهشة والتجريبية. سوف تقوم النقاط بتقطيع مشاعره، ولكن في هذه الحالة قد يكون من الأفضل له حالاً أن يستغني عن تلك الفواصل في البيت الأخير، تاركاً المسألة للقارئ ليقدم التوقفات. عنوان القصيدة هو أيضاً بيتها الأول، ويرى المرء لماذا يحتاج هذا البيت إلى الفاصلة: إذ دونها، قد يبدو البيت كما لو أنه يعني "إلى مكان ما لم أسافر إليه قط بكل سرور"، الذي سيعبّر عن شيء يشبه الصفعة على وجه الحبيب، إذا ما أخذنا بالحسبان معنى الأبيات الأولى من القصيدة. ولكن على الرغم من ذلك، من المؤسف أنه يجب على الفاصلة أن تُضاف.

يستخدم كمينغز أيضاً النقطتين، والفاصلة المنقوطة والفواصل في قلب القصيدة، ويمكن حذفها. (بالمناسبة، لقد مُحيت اليوم النقطتان تقريباً من الوجود، مثلما أُلغيت القمصان الرجالية الداخلية والسوالف الطويلة). إذا أردت أن تخلق تأثيراً غير حاسم ودائم، فيمكنك أن تترك نهايات الأبيات تقوم بعمل التوقف، بدلاً من وضع النقاط

آخرها. تضع الأبيات الثلاثة الأولى نفسها بين قوسين، كما لو أنها نوع من التأمل جانباً. وهذا أيضاً لديه ميزة إضافية تتمثل في جعل هذا البيت الأخير مريحاً، إذ إنه البيت الوحيد الذي لا يوضع بين أقواس في المقطع. ليست عبارة "صوت عينيك أعمق من كل الورود" تماماً كما أنجزت: فالعيون التي تكون أعمق من كل الورود هي استعارة خيالية، أو حتى صوت أعمق من كل الورود، وإن كان ذلك حرفياً نوعاً ما أكثر مما ينبغي ليكون فعالاً تماماً، ولكن عبارة "صوت عينيك" هي عبارة غير متناسقة بالتأكيد.

5.9 القافية

تُعَدُّ القافية من أكثر الأدوات التقنية شيوعاً، وقد رأينا قدراً كبيراً منها حتى الآن، ولعلها تعكس حقيقة أننا نعيش فرحة طفولية في ثنائياتها، والصور والانتماءات المشابهة، التي لديها شيء سحري (ولكن شيء مقلق وغريب أيضاً) عنها. ثمة متعة فيما يجنيه المرء من التكرار: يميل الأطفال الصغار إلى تكرار ما يريدونه بصورة يعجز عن تحملها معظم البالغين. في إمكانية التنبؤ بالتكرار، فإنه يمكن أن يسفر عن شعور بالأمن. بالنسبة لأتباع ومناصري فرويد، يعكس التكرار التراخي الطبيعي للنفس، فهي الحقيقة التي تُركت لأنفسنا. ودون مهماز الضرورة الاقتصادية، سوف نجوب في أنحاء المكان ببساطة طوال اليوم في مختلف الحالات الفاضحة للتلذذ (*jouissance*). لا نحب أن نفقد كثيراً من الطاقة الجنسية، والتكرار هو أحد السبل التي تمكّننا من "تقييد" هذه الطاقة، وبالتالي تجنّب زيادة صرفها. من الصحيح أن كثرة التكرار مملة، ولكن القافية قادرة على التغلب على هذا الخطر، لأنها وحدة من الهوية والاختلاف. نسمع أن كلمة "تنّين" (dragon) وكلمة "عربة" (wagon) قريبتان، ولكنهما مختلفتان أيضاً.

يبدأ عدد كبير جداً من الشعراء في التخلي عن استخدام القافية حالما دخلنا العصر الحديث، ربما لأنهم يشعرون بأن الحياة الحديثة غير مستساغة إلى حد ما على الأذن. أو، إنهم يقومون بالتأقلم ـ مثلما فعل ولفريد أوين، شاعر الحرب العالمية الأولى ـ عن طريق استخدام شبه القافية، وهي كلمات تتناغم تقريباً مع بعضها في انسجام ولكن ليس تماماً:

سعداء هم أولئك الذين قبل أن يُقتلوا
يمكنهم أن يتركوا أوردتهم تصبح باردة،
فهم الذين لا تهزأ بهم الرحمة
أو تجعل أقدامهم
متقرّحة على الأزقة المرصوفة بالحصى مع إخوتهم.
لقد ذبل خط الجبهة.
ولكنهم قوات تتلاشى، وليسوا أزهاراً،
فلا يخدعون الشاعر المليء بالدموع:
ليس الرجال سوى ثغرات ليتم ملؤها:
خسارة لأولئك الذين يحاربون
مدة أطول: ولكن لا أحد يأبه لذلك.
("اللامبالاة")

ثمة خاصية حزينة ومطاردة وغريبة تقريباً تؤديها مجموعة الكلمات المبتكرة التي لها قافية مشابهة بشكل رائع: "قُتلوا" (killed) / "بارد" (cold)، "تهزأ" (fleers) / "زهور" (flowers)، "قدم" (feet)/ "حارب" (fought)، "يخدع" (fooling)/ "تُملأ" (filling)، "الإخوة"

(brothers) / "تذبل" (withers)/ "يأبه" (bothers). كل شيء خاطئ بصورة مزعجة، وبعيد عن المراد، كما يمكن للمرء أن يتوقع من كاتب يعيش على أشلاء بشرية لا يمكن تصورها. يتصور المرء أن القافية الكاملة سوف تبدو نوعاً من الانسجام الكاذب لشاعر مثل هذا، الذي تم تخفيضه بسبب أهوال الحرب إلى ثناء عدم الحس، في الواقع، والتبلد الواعي للرحمة. يمكن للمرء أن يتصور ردة فعل فاضحة للكثير من الفيكتوريين نحو هذه المشورة الإنسانية.

إن كلمة "مرصوف بالحصى" وحشية في قوتها التي تقلل الإنسانية، وتأثيرها مكثف بسبب حقيقة أنها تُعَدُّ صورة مفاجئة في أبيات كانت حتى الآن متحررة من هذه الأبيات إلى حد ما؛ ولكن الوحشية العَرَضية للكلمة يجب أن تبقى على توتر مع كلمة "الإخوة". ليس الأمر كما لو أن الجنود ليسوا أشقاء على الإطلاق، بل إنهم لا يستطيعون تحمل نوع المشاعر التي تقول ذلك. يمكن للشعور أن يقتل: فأية عاطفة قوية جداً من المرجّح أن تجعل الجنود أكثر ضعفاً نحو وضعهم، وبالتالي، فإنها تكثّف رعب هذا الموقف. إنها القسوة هنا التي تكون رحيمة. وهذا ينطبق على "اللامبالاة" كما ينطبق على القوات: يمكن للمرء أن يشعر بغضبهم المتجذّر عميقاً، ولكن السيطرة الباردة هي التي تحجز هذا الغضب مرة أخرى لتتمكّن القصيدة من أخذ مكانها.

تنفي قصيدة "اللامبالاة" بصورة كاملة وضعها الخاص بوصفها شعراً، الذي لا يمكن أن يكون، في ظل هذه الشروط، أكثر من مجرد خداع مليء بالدموع. وكونها قصيدة قاسية تخالف طبيعة الشعر، فإنها في صراع مع نفسها (على الرغم من أنها مكتوبة أيضاً بدقة متناهية)، إلا أنها تخرج عن طريقها لتتخذ استعارة، على الرغم من أن عبارة "مجتمعين مع

إخوتهم" دقيقة تماماً. ولغتها، لشاعر حساس مثل أوين، زاهدة ومتقشفة. إن البيت "خط الجبهة يذبل" يقف وحيداً بشكل صارخ وفي نهايته نقطة، فهو مؤلف من أربع كلمات متشابكة ومتروكة في مركز الأبيات، وكأن أية محاولة للإسهاب بهذه الحقيقة الواضحة ستكون كذبة. إذا كانت القوافي بعيدة عن لحنها المعتاد، فتلك هي حال الوزن، الذي يتنقل بين أبيات لها أعداد مختلفة من التفعيلات. أما العبارة الأخيرة في الأبيات ـ "ولكن لا أحد يأبه لذلك" ـ فإنها تتناقض مع التخدير الذي لا مفرّ منه لأولئك الذين ينغمسون في خضم الحرب مع اللامبالاة الملومة لأولئك الذين ينعمون بالحياة المريحة في المنزل، ليس أقلهم ربما السياسيين الذين أرسلوا الجنود إلى الحرب. تنطبق اللامبالاة على المجموعتين، ولكن لأسباب مختلفة تماماً.

ولَمّا كنا لا نزال في موضوع شعر الحرب، فمن الجدير أن نقارن قصيدة أوين بقصيدة جون ماكراي "في حقول الفلاندرز":

في حقول الفلاندرز تتفاخرُ شقائقُ النعمان

بين الصلبان، صفاً تلو الآخر،

فتعطي علامةً على مكاننا. وفي السماء

لا زالت طيور القبّرة تغني، وتطير

ونادراً ما تُسمَع وسطَ البنادق في الأسفل.

نحن الأموات. قبل أيام قصيرة

عشنا، وشعرنا بالفجر، ورأينا غروب الشمس المتوهج،

أحببنا وشعرنا بالحب، والآن نحن راقدون

في حقول الفلاندرز.

انظر إلى مشاجرتنا مع العدو:

إليك من اليدين البائستين نرمي

الكشّاف، ويكون لك لترفعه عالياً.

إذا حنثتَ بإيمانك معنا نحن الميتون،

فلن ننم، على الرغم من نمو شقائق النعمان

في حقول الفلاندرز.

ربما هذا هو نوع قصائد الحرب التي كان أوين يتخيلها في رؤاه، على الرغم من أنها لا تكاد تكون خداعاً مليئاً بالدموع. هناك حيوية في الوزن (إذ يتألف من تفعيلة رباعية من نوع اليامب) تتعارض مع مأساة الحرب، وإن لم تكن تتعارض كثيراً مع دعوة البوق الحربي في البيت الأخير. وبعيداً عن استغلال التنافر الموجود في شبة القافية، فإن القصيدة (إذا ترك المرء اللازمة جانباً) تعطينا تغييرات فقط في صوتين متناغمين، وبالتالي، فإنها تولِّد مخططاً متماسكاً للقافية بصورة غريبة. وهذا ما يخلق تأثيراً غنائياً إلى حد ما ـ وهو تأثير يبدو، مرة أخرى، أنه بعيد عن الشعور الكئيب، ولكنه يتناسب جيداً وبصورة كافية مع الأبيات الأخيرة للقصيدة.

ما يقوله بيت الشعر هو أن الموتى سوف يشعرون بأنه تمت تبرئتهم فقط إذا سُمِحَ لأولئك الذين هم على قيد الحياة بأن يوجدوا مزيداً من الجثث، وهو طلب متعطّش للدماء لمثل هذه المرثية ذات الروح النبيلة. من الصعب أن نسوّي بين الحداد الراقي الذي تصوره القصيدة ودعوتها للحرب، التي تكون قريبة جداً من الانتقام من أجل الراحة. إنه ليس ذلك النوع من المشاعر الذي يمكن للمرء أن يتصوّر بأن ولفريد أوين يؤيده بسهولة. إنها تبدو، في الواقع، كأنها قصيدة كتبها شخص غير

مقاتـل، يقـف متخفيـاً بأمـان وراء خـط النـار، لكـن مـاكراي كـان، في الواقع، جندياً كندياً نجا من بعض أحداث الحرب الدامية. لـيس واضـحاً لماذا لا ينام الجنود الميتون على الرغم من نمو نبات الخشخاش فـوقهم، إلا إذا كان التلميح هو للتأثير المخدّر لنبات الخشخاش، ولكـن لا يُعقـل أن نشير إلى أن المحاربين الميتين ينامون لأنهم مخدَّرون.

وأخيراً، يجدر بنا أن ننظر إلى قصيدة جون بـودني الـذي ظهـر في الحرب العالمية الثانية، وإلى قصيدته المشهورة "إلى جوني"، بمخطط قافية محكم يتألف من قوافي متماثلة:

لا تيأس
فرأس جوني في الهواء،
ينام بسلام مثل
جوني تحت الأرض.

لا تحضر أي كفن،
فجوني هناك في السحابة.
احتفظ بدموعك
من أجله في السنوات المقبلة.

من الأفضل لك
يا جوني، أيها النجم اللامع
أن تُبقي رأسكَ مرفوعاً،
وأن تشرف على إطعام أطفاله.

هذه الأبيات المحكمة، إذا أراد الشاعر قولها بلهجة تشبه لهجة الضابط القاسية، تناضل بصعوبة بالغة لتتجنب الحساسية التي تقع فيها مباشرة بطريقة فيها غصّة عاطفية خانقة. نجد أن مخطط قافية هو، من بين أمور أخرى، وسيلة لإتقان العاطفة، فالشعور المختنق يمكن أن يكون طريقة منحرفة لتحفيزه، كما هي الحال في نوع الشخصيات العاطفية التي يصوّرها ديكنز والتي تكتسب رعشة سرية من التظاهر بأنها فظّة. إنها عينة مقبولة من الأصناف سيئة السمعة، التي تتأرجح بين قوة العاطفة الصادقة والحساسية التي تكاد تكون مكبوتة. وهي مثال أيضاً على الشعر الفعّال والعملي: لا شك في أنها واست كثيراً من الأسر التي فقدت أبناء وأزواجاً في الحرب. مع ذلك، فإنه من المحزن أن نعلم أن مؤلف هذه القطعة التي تُعَدُّ جوهرة ـ والتي قرأها لورانس أوليفر عبر المذياع وقت الحرب واقتبسها مايكل ريدغريف في فيلم وطني ـ هو أيضاً مؤلف كتاب **أصغر غرفة**، وهو عن تاريخ المرحاض.

5.10 الإيقاع والوزن

إن الإيقاع في الشعر لا يُشبه الوزن، فالوزن نمط منتظم من المقاطع الصوتية المشددة وغير المشددة، في حين يكون الإيقاع أقل انتماء للشكل، فهو يعني التأرجح غير المنتظم في الشعر وتدفقه وتموجاته حين يتبع انثناءات صوت المتكلم. يأتي كثيراً من تأثير الشعر في اللغة الإنكليزية من التلاعب بواحد مقابل الآخر، فالجملة التي قالها شايلوك في مسرحية **تاجر البندقية** لشكسبير: "كم يبدو مثل أصحاب الحانات الذين يتوددون!" هي من التفعيلة الخماسية من نمط اليامب، التي تتبع النمط الآتي من التشديدات (المقاطع بالأسود الغامق هي المشددة):

("How **like** a **fawning publican** he **looks!**"). لكـن الممثـل الذي ألقى هذه الجملة بهذه الطريقة سوف يتلقى بلا شك استجابة أقل بهجة من استجابة الجمهور، بل يمكن له أن يقولها على النحـو الآتي: ("**How** like a fawning **pub**lican he **looks!**")، وهـذه الطريقـة تتعلق بانحناء صوت المتكلم، ولكن الوزن يترك مختلف الاحتمالات للنقاش. يمكن لـضربات الـوزن أن تُـسمَع كأنهـا نبـضات خافتـة وراء القول الفعلي، إذ تشكّل خلفية مستقرة مقابل الألعاب البهلوانية الحـرة التي يمكن للصوت أن يبرزهـا. يبـدو الأمـر كمـا لـو أن الـوزن يـوفر النتيجة التي يحققها ارتجال الإيقاع.

يُعَدُّ الإيقاع واحداً من أكثر الميزات الشعرية "البدائية"، ويمكـن أن يكـون مـسألة بـسيطة مـن التعثـر والمـيلان، أو يمكـن أن يـصلنا مـن مستوى نفسي أعمق من ذلك بكثير، مثل نمط الحركة والدافع اللـذين ورثناهمـا منـذ سـنواتنا الأولى، الـتي لـديها جـذور جـسدية ونفـسية عنيدة، والتي تكون مطبوعة في طيّات الذات وقوامها. لا يمكن لطفـل عمره ستة شهور أن يتكلم، ولكن العلمـاء أثبتـوا أن بإمكانـه الكـشف عن اختلافات دقيقة في الأنمـاط الإيقاعيـة المعقـدة الـتي نجـدها في نغمات الرقص الشعبي في منطقة البلقان، ويمكنه فعل ذلك حـتى لـو ولد في بوسطن.

تُظهر قصيدة كتبها والتر رالي إلى أي مدى يكـون الإيقـاع الـشعري متعرجاً ومرناً بصورة جميلة:

حين أتيتَ من الأرض المقدسة

وتُدعى ولسنغهام،

لم أقابلك بحبي الصادق

بالطريقة نفسها التي أتيتَ بها،
كيف لي أن أعرف حبّك الحقيقي
الذي قدمته لكثير من الناس
مثلما ذهبتُ إلى الأرض المقدسة
فأتى حبي وذهب ...
("حين أتيتَ من الأرض المقدسة")

يأتي البيت الثاني المائل بدقة، الذي يتكوّن فقط من كلمتين، على أنه تعديل إيقاعي خفي ورائع بعد الوزن التقليدي في البيت الأول. كلما انتقلنا من بيت إلى آخر، ننتقل بشيء من المفاجأة البارعة من مجموعة نبضات إيقاعية متنوعة ومكثفة إلى مجموعة أخرى. إذا كان الشعور مستمراً، فإن الوحدات الإيقاعية التي تتجه لتشكلها متنوعة بصورة مبهجة وغير متوقعة.

يمكن أن نقول شيئاً مماثلاً عن قصيدة ستيفي سميث الأسطورية "لم أكن ألوِّحُ بل أغرق":

لم يسمعه أحد، الرجلُ الميت،
لكنه مع ذلك كان ممدداً يئن:
كنتُ بعيداً في عرض البحر أكثر مما ظننتم،
ولم أكن ألوّح بل أغرق.

ياللشاب المسكين، كم كان يحب المزاح
والآن إنه ميت

قالوا:
لا بُدَّ أن الجوَّ كان أبرد مما يحتمل فانهار قلبه.

آه، كلا، كلا، كلا، لقد كان الجوُّ بارداً دائماً
(مع ذلك كان الميتُ ممدداً يئن)
كنتُ دائماً بعيداً أكثر مما ينبغي طوال حياتي
ولم أكن ألوّح بل أغرق.

يتناوب المقطع الأول بين أبيات مؤلفة من ثلاثة مقاطع مشددة وأبيات مؤلفة من مقطعين مشددين، وهو نمط يحافظ عليه المقطعان الآخران بطريقة أقل انتظاماً من المقاطع السابقة. والتأثير الذي يحدثه ذلك هو نوع من الارتفاع والانخفاض، أو التحول من طبقة صوت رئيسة إلى أخرى ثانوية، كما يتبع البيت الأكثر توسّعاً طبقة الصوت المتقلصة والأكثر هبوطاً. يقبع شعور مبتذل وراء هذا الأداة، وهو شعور يعطي معنى للقصيدة بأكملها: من مأساة الغرق إلى تفاهة التلويح ثمة مجرد اختلاف في الإدراك. والكلمتان الرئيستان، "التلويح" و"الغرق"، متنافرتان، ولكنهما تُذكِّران ببعضهما بعضاً بصورة غامضة، كما لو أن المرء لا يميز بين الاثنتين من مسافة بعيدة، فالمتفرج الواقف على الشاطئ يمكن أن يخلط بين الإيماءات الفعلية.

يتوافق أول بيتين من المقطع الثاني مع نمط الوزن في البيت الأول، حينما يظهر الشعور المبتذل، مرة أخرى، بجملة مضحكة، في الواقع، وهي "والآن إنه ميت". ولكن الإيقاع في جملة " قالوا: لا بُدَّ أن الجوَّ كان أبرد مما يحتمل فانهار قلبه" يخرج عن المألوف بصورة غريبة. يتوقع المرء أن هذا البيت الأخرق يمكن تقسيمه إلى بيتين

متوازنين بدقة ("لا بد أن الجوَّ كان بارداً، / فانهار قلبه، هكذا قالوا")، ولكن سميث تريد الحصول على شعور من الثرثرة القلقة وغير المنظّمة التي يُحدثها رفاق الرجل الميت. يفتقر البيت، مثل قطعة لاهثة من القيل والقال، إلى علامات الترقيم وإلى التناسق الموجود في الكلام اليومي. تريد سميث أيضاً أن تخلق تأثيراً سخيفاً، الأمر الذي يؤدي إلى تضاؤل الدراما المرتفعة والمتمثلة في الغرق من خلال حشو هذا البيت بكلمات كثيرة وبطريقة تعوزها البراعة، كما لو أن البيت الشعري خرج فجأة عن سيطرة هذه الدراما. وبعد هذا البيت الأخرق والمثير للسخرية، الذي يصف خاصية السذاجة المتصنعة (*faux-naif*) في القصيدة ككل، لدينا شعور مبتذل مرة أخرى، مع تلك العبارة العرجاء الزائدة التي تنتقل إلى البيت الذي يليه وهي ""هكذا قالوا"، كونها مخصصة على نحو متناقض لتكون في بيت شعري كامل وحدها. يفسد السبّاح لحظة موته الكبيرة، إذ لا يكون قادراً على الارتقاء إلى عظمة الموقف المأساوي؛ ويتبع البيت الشعري ذلك عن طريق خسارة إيقاعه بصورة كارثية.

يُنقَل المقطع الأخير بلسان الرجل الغارق نفسه (وهناك ثلاثة أصوات متشابكة في هذه القصيدة الموجزة)، إذ يقلل المقطع من موته أكثر من خلال الإشارة إلى أن موته، في الحقيقة، لا يختلف كثيراً عن حياته. غير أن شرحه جاء متأخراً جداً: فلا أحد يسمعه وهو يموت، تماماً مثلما لم يسمعه أحد في أثناء حياته. ربما هذا ليس تماماً خطأ الأصدقاء: ربما كان فعلاً يتلاعب بالناس ويؤذيهم، كوسيلة ليخفي بتفاخر حقيقةَ أنه كان في ورطة، وبالتالي، فإنه مسؤول إلى حد ما عن التفسير الهزلي الخاطئ وهو وجوده. تمزج القصيدة بشكل جميل بين الكوميديا والحِدَّة.

دعونا ننظر أخيراً إلى قصيدة لشاعر متميز ولكنه مهمل بلا مبرر من أيرلندا في القرن الثامن عشر: وليم دنكين. إن أفضل قصيدة كتبها دنكن هي بعنوان "مرح الكاهن"، وهي مصاغة في شكل نادر جداً من أشكال المقاطع[1]:

كان صوته واضحاً وعميقاً وهائلاً،

كما ينسجم مع النبرة الهولندية العالية،

أو الأيرلندية العالية، ولمسته كانت مرنة.

كان دوبورغ بالنسبة له أحمقَ، ليس إلا.

كان يعزف الإيقاعات دون قاعدة،

ويغنّي مآثر فين ماكول، العملاق ...

إن مخطط القافية في القصيدة هو نوع من الطقوس المضحكة بحد ذاتها. يستخدم دانكن عمداً بعض القوافي غير الملائمة ("وضيع" (scurvy) / "رأساً على عقب" (topsy-turvy)، "منها" (from it) / "القيء" (vomit)، "عمة ميتة" (dead aunt) / "متحذلق" (pedant))، ولكن التأثير الهزلي الحقيقي نكتسبه من الطريقة التي تؤسس فيها الأبيات الثلاثة الأولى من كل مقطع شعري (والمكتوبة بتفعيلات رباعية من نمط اليامب) إيقاعاً يضطرب فجأة بسبب العبارة الأخيرة المضافة بسرعة وبصورة ضعيفة. تأتي هذه العبارات الأخيرة بعد وقفة بسيطة، يكون لدى القارئ في أثناء ذلك وقت للتساؤل عن هذه

(1) مع ذلك، فإن هذا الشكل موجود في قصيدة فاجرة بعنوان "النزهة" التي كتبها الشاعر ألكسندر رادكليف، والتي تقوم بفرض القافية على كلمات غير متطابقة.

القافية الضخمة والمبدعة جداً، والتي على وشك أن تُنفَّذ. والعبارة الأخيرة، بتفعيلتها الثلاثية القصيرة، مبتذلة بالتأكيد:

كل فتاة مرحة تُظهِرُ شكلها،

بما يكفي أن تبهر وجودها وقوامها

وتضرب اللوحات: عازفو الكمان يخدشون أحشاء القطط

الشجاع سي: عدوٌ لكلاب الكاثوليكية الرومانية،

في أحذية، مرهقين مثل العوائق،

يعرض أجزاءه، شخص آخر يركض ببطنه المليء بالدهون.

إن العبارات الأخيرة، التي تُعَدُّ تقريباً أفكاراً تخطر في البال لاحقاً، موجزة جداً لتحمل التركيز الذي يلقيه عليها مقطع الشعر، وهذا في حد ذاته تأثير مضحك، فالعبارات ضرورية لإنهاء الشعور في كل مقطع، ولكن من الناحية الإيقاعية فإنها تبدو كأنها إيماءات زائدة لا لزوم لها. وبالتالي، يبدو كل مقطع أنه ينتهي بشيء محرج مناقض للذروة، كما يحدث عندما يتجرجر صوت المتكلم، كما لو أن الإحساس يحتاج إلى هذه العبارات، ولكن الوزن لا يفعل ذلك، إذ إن الوزن وتقليمه كاملان سلفاً في حد ذاتهما. وهذا التوتر بين الشعور بأن العبارات داخلية للمقاطع ولكنها خارجية أيضاً هو دون فائدة بالنسبة لها، هو نوع من الطرافة.

5.11 الصور البيانية

وأخيراً، لا بد من كلمة عن الصور البيانية. مثلما تنطوي القافية والوزن والتركيب على تفاعل بين الاختلاف والهوية، هكذا تفعل أيضاً معظم الصور البيانية. يُصرُّ التشبيه والاستعارة على وجود أوجه انتماء بين العناصر التي نقرّ بأنها مختلفة أيضاً؛ وكلما اعتنينا بعلاقة القربى بين المصطلحات، بدت الاختلافات أكثر للعيان. تربط الكناية العناصر عن طريق التجاور (طائر / سماء، على سبيل المثال)، وتخلق، بالتالي، تكافؤاً بين الأشياء التي ندرك بأنها متباينة. يستبدل المجاز المرسل الجزء بالكل (كالجناح بدلاً من الطائر، على سبيل المثال، أو تاج الملك بدلاً من الملك)، والأجزاء والكليات مختلفة ومتحالفة على حد سواء.

إن مصطلح "صورة" مضلل في بعض النواحي، ذلك أنه يشير إلى شيء مرئي، وليست كل الصور البيانية من هذا النوع. اشتُهر أودن، على سبيل المثال، بالصور التي تربط بين المجرّد والمادي: "يتلقاها القلق مثل فندق كبير"؛ "وتكمن بعيداً مثل عصور انسلخت من بعضها بعضاً". وجزء من فائدة أوجه التشبيه مثل هذه، التي تنتمي إلى عصر تكون فيه فكرة التمثيل بأكملها في أزمة، هو أن أوجه التشبيه هذه تقيّد أية محاولة لتصورها، ولكن هذا صحيح بالمعنى الذي يكون فيه شيء ما يعادل شيئاً آخر. يمكن لنا أن نتحدث عن التشبيهات والاستعارات بوصفها صوراً، ولكنهما أشكال للمقارنة، ومن الصعب أن نرى كيف يمكن أن تكون المقارنة صورة[1]. يمكننا أن نصف الغيرة بأنها وحش أخضر العينين، ولكن هذا يميل إلى أن

---

(1) هذه فكرة طرحها ب. ن. فيربانك في كتابه **تأملات في كلمة "صورة"** (لندن، 1970)، ص. 1

يعني أننا نتخيل وحشاً أخضر العينين بدلاً من الغيرة. يمكنكَ التقاط صورة لماعز، ولكن ليس لسلوك جنسي، ويمكنك أن تربط جزأي المقارنة مع بعضهما في اللغة، كما هي الحال في اللغة التي يمكن أن تجد ألماً لونه أرجواني، أو ابتسامة دون قطة، أو دائرة مربّعة، أو شخصاً ميتاً وحياً في آن واحد، أو كاتدرائية بُنيت تماماً من الحجر ولكن من الهلام أيضاً. ولكن ليس من السهل تصوير أي من هذه الظواهر بصرياً. ماذا تجلب صورة "إن حبي مثل وردة حمراء، حمراء" إلى الذهن؟ وردة بحاجبين تم اقتلاعهما بعناية وساقان رشيقان؟ إن عدم قابلية اللغة على التصور تمنح هذه الحرية التي تُحسَد عليها. إن رؤية اللغة بأنها ليست أكثر من صورة أو تمثيل للواقع هي وسيلة لتقييد حريتها. في التاريخ الأدبي، الكلمات التي نستخدمها للسيطرة على الدال هي الواقعية والطبيعية ـ وهي حركات كانت خصبة ومنتجة، على الرغم من حصريتها.

من الصحيح أن هناك أنواعاً من الصور التي لا تنطوي على تصور، فنحن نتكلم، على سبيل المثال، عن الصور السمعية أو اللمسية، ومع ذلك تبقى الكلمة أكثر خداعاً من قيامها بالتوضيح أو إلقاء الضوء. يرى بعض النقاد في القرن الثامن عشر أن الصور كانت تشير إلى قوة الشعر التي تجعلنا "نرى" الأشياء، وأن نشعر كما لو كنا حاضرين معها فعلياً. ولكن هذا يعني ضمناً، بصورة غريبة، أن وظيفة اللغة الشعرية هي إلغاء نفسها أمام ما مثّلته. تجعل اللغة الأشياء حاضرة بصورة حية لنا، ولكن للقيام بذلك بشكل كاف يجب عليها أن تتوقف عن توسيط حجمها الأخرق بيننا وبين هذه الأشياء. وهكذا، فإن اللغة الشعرية تحقق درجتها من الكمال حينما تتوقف كلياً عن كونها لغة. فهي، في ذروتها، تتجاوز نفسها.

بناء على هذه النظرية، فإن الصور هي تمثيلات واضحة جداً إلى درجة أنها تتوقف كلياً عن كونها تمثيلات، بل إنها تندمج مع الشيء الحقيقي. وهو ما يعني، من الناحية المنطقية، أننا لم نَعُد نتعامل مع الشعر على الإطلاق، الذي لا يُعَدُّ شيئاً إن لم يكن ظاهرة لفظية. كتب ف. ر. ليفيس عن هذا النوع من الشعر الذي "لديه مثل هذه الحياة والجسم إلى درجة تبدو أننا لا نكاد نقرأ ترتيب الكلمات ... التأثير الكلي هو كما لو أن الكلمات سحبت نفسها من تركيز اهتمامنا وأدركنا مباشرة نسيجاً من المشاعر والتصورات"[1]. ما يثير المفارقة، بناء على هذا الرأي، أن الشعر يمكن أن يخلق انطباع الأشياء الحقيقية بقوة أكبر من الفنون البصرية. حينما نحدّق في لوحة تعرض منظراً طبيعياً، فإننا نعلم أن ما نراه ليس المنظر نفسه، لأن اللوحة على وجه التحديد هي نفسها مجسّماً بصرياً يميز نفسه تماماً عمّا يصوّره في عملية كونه مخلصاً له، ولكن عندما لا تكون أداة التمثيل في حد ذاتها بصرية، كما هي الحال في الشعر، فإن ذلك لا يكون واضحاً جداً.

تنشأ فكرة "الصورة"، التي تبرز أولاً بمعناها الحديث في أواخر القرن السابع عشر، من الشك في البلاغة التي شعر بها عصر العقل (Age of Reason)[2]. لا تقوم الكلمات بدور الصور المجازية، وإنما تتصرف بوصفها "صوراً" أو تمثيلات واضحة للأشياء. من السخرية، إذاً، أن تكون كلمة "صور" وعبارة "صور مجازية" في بعض النقد الذي صدر لاحقاً مترادفتين إلى حد ما. ورثت الحركات الحديثة مثل التصويرية هذا الإيمان بالتمثيلات الواضحة، عندما سعى شعراء

(1) F. R. Leavis, 'Imagery and Movement: Notes in the Analysis of Poetry', *Scrutiny*, September 1945, p. 124.
(2) See R. Frazer, 'The Origin of the Word "Image"', in *English Literary History*, vol. xxvii, pp. 149-61.

ـ مثل إتش دي (.H.D) وعزرا باوند، بعد أن ذُهلا باللغة التجارية والبيروقراطية التي بدت بعيدة عن الواقع المادي ـ إلى ربط الكلمات بالأشياء بصورة أكثر إحكاماً. تبرز فكرة المادي إلى الواجهة عندما يبدو الواقع نفسه أنه أصبح مجرداً. أصبحت جملة "لا أفكار إلا في الأشياء" شعاراً أساسياً لدى وليم كارلوس ويليامز. تغدو اللغة، بناء على هذا الرأي، جديرة بالثقة أكثر عندما تشبه الأشياء، وبالتالي فإنها تنفي نفسها كلياً بوصفها لغة. وفي أكثر حالاتها أصالة، فإنها تنقلب لتغدو شيئاً آخر.

إذاً، لم تكن الصور البيانية تعني أصلاً مثل هذه الأدوات كالاستعارة والتشبيه. في الواقع، كانت تعني عكس ذلك تقريباً، إذ تخفي الكلمة عدوانية واضحة نحو اللغة المجازية، بدلاً من الإشارة إلى بعض استخداماتها المألوفة. بدأ المفهومان بالتضافر فقط في بداية الحركة الرومانسية، حينما كان مقبولاً أن أكثر تصور واضح للعالم ينطوي على الخيال الإبداعي. فما بدأ بأنه مسألة تمثيلات واضحة لمس الآن جوهر الخيال الشعري، الذي يجمع ويميز ويوحِّد ويحول. علاوة على ذلك، إذا كانت معرفتنا للواقع تنطوي على الخيال، فإن الصور البيانية معرفية، وليست مجرد صور زخرفية. لم يَعُد بالإمكان رفضها على أنها زينة زائدة، بل إنها تكمن في قلب الشعر. لم تَعُد الخطابات والواقع في حالة صراع مع بعضهما. أصبحت الاستعارة الآن معادلة للشعر تقريباً في حد ذاته. وكانت نشاطاً رائعاً تميزت به الروح الإنسانية، وليست مجرد أداة بلاغية.

بحلول منتصف القرن التاسع عشر، أصبحت "الصور البيانية" تعني كثيراً مما تعنيه بالنسبة لنا اليوم. ولكن ماذا تعني بالضبط؟ تخبرنا بعض القواميس أن المصطلح يعني "اللغة المجازية"، أي اللغة التي

لا تكون حرفية. ولكن التشبيهات هي بالتأكيد حرفية بما فيه الكفاية، فليس هناك شيء مجازي في الادعاء بأن حبيبك يبدو وكأنه ضفدع ضخم، خلافاً للادعاء بأنه ضفدع ضخم. من الصحيح أن كلمة "حرفية" يُساء استخدامها كثيراً هذه الأيام، كما هي الحال في "وقعتُ حرفياً على الأرض من شدة الدهشة"، حيث تكون كلمة "حرفياً" هنا مجازية في حد ذاتها. ولكن التشبيهات حرفية بشكل حرفي تماماً. ليس كل ما نسميه صورة مجازية هو استخدام غير حرفي للغة، وهذا ينطبق بصورة كافية على المبالغة، والبخس، والسخرية، والتشخيص وهلم جرّ، ولكن ماذا عن الصورة البيانية التي تُدعى المقابلة العكسية، حيث يتكرر فيها نمط الكلمات بترتيب عكسي؟ يخبرنا قاموس أكسفورد الإنكليزي أن المقابلة العكسية هي صورة بيانية، ومع ذلك، فإنه يُعرِّف "الصور المجازية" بأنها استخدام غير حرفي للكلمات. فهل الصور البيانية والصورة المجازية الشيء نفسه، أم تقتصر الأولى على التشبيه والاستعارة؟

تحتوي نظرية الصور البيانية، إذاً، على شيء من الفوضى. يخبرنا أحد النقاد أن "الصور البيانية شكل من أشكال الاستعارة أو الكلام المجازي، أي نوع من اللغة التصويرية"[1]. مع ذلك، نجد في بعض النظريات أن الاستعارة والكلام المجازي واللغة التصويرية هي إما مختلفة أو متعارضة بصورة متبادلة. يُعرِّفُ معلق آخر، ساعياً ربما لتربيع الدائرة، الصور البيانية على أنها أي شيء مادي خلافاً للتمثيل المجرد في الشعر، سواء كان حرفياً أم مجازياً[2]. ومن الأسباب التي تجعل فكرة

(1) Paul Haeffner, quoted in Furbank, *Reflections*, p. 56.
(2) See Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford and New York,1990), p. 106. Baldick's book is an excellent guide to its subject.

الصورة تلوح عالياً في الأفق في عصر ما بعد الرومانسية هـو علاقـة حـب الأدب المتطورة مع كل ما هو مادي. كما رأينا مسبقاً، تنشأ فكرة المـادي الخاصة إلى حد كبير مـن هـذه الفتـرة؛ ويُعتقـد أن الـصور صـلبة وحيـة ومحددة بصورة غريبة، ولكن هذا افتـراض خـاطئ، فهنـاك الكـثير مـن التشبيهات والاستعارات، لـيس أقلـها، علـى سـبيل المثـال، في الـشعر الإليزابيثي، وهي ليست خاصة بصورة حسية إطلاقاً. يمكنـك أن تحـصل على صور عامة ضبابية بالإضافة إلى صور محددة وآسرة. على أية حـال، كما رأينا في مناقشتنا لـشيموس هـيني، إن فكـرة أن بعـض اسـتخدامات اللغة هي مادية أكثر مـن غيرهـا تحتـاج إلى أن نتعامـل معهـا بحـذر. مـن الصحيح أن صورة لفظية مفصّلة بـشكل مُـسهَب لـوحش أخـضر العيـنين هي أقل تجريـداً مـن مفهـوم الغـيرة، ولكـن الكلمـات "وحـش أخـضر العينين" ليست أقل تجريداً من كلمة "الغيرة". فليست هناك كلمـة، مقابـل الفكرة، تكون مادية أو مجردة أكثر من غيرها.

علـى أيـة حـال، فإنـه مـن الخطـأ أن نـساوي بـين صـفة المـادي والأشياء، فالشيء المنفرد هو ظاهرة فريدة من نوعها، لأنه يـدخل في شبكة من العلاقات مع الأشياء الأخرى، وهذه الشبكة مـن العلاقـات والتفاعلات، إذا أردت، هي "مادية"، في حين أن الـشيء الـذي يُعَـدُّ معـزولاً هـو مجـرّد تمامـاً. يـرى كـارل مـاركس، في كتابـه **الأسـس** (*Grundrisse*)، أن المجرّد لـيس مفهومـاً نبـيلاً ومقـصوراً علـى فئـة معينة، بل نوع من الرسم التقريبي لشيء مـا. إن مفهـوم المـال، علـى سبيل المثال، مجرّد لأنه ليس أكثر من مجرّد مخطط أولي عارٍ للواقـع الفعلي. حينما نعيد إدخال فكرة المال في سياقها الاجتماعي المعقـد، وندرس علاقاتها بالسلع والتبادل والإنتاج، ومـا شـابه ذلـك، عنـدها فقط نتمكّن من بناء المفهـوم "المـادي" لهـا، ليكـون مفهومـاً مناسـباً لمادتـه ذات الجوانـب المتعـددة. يرتكـب التـراث الأنجلوسكـسوني

التجريبي، على النقيض من ذلك، خطأً يتمثل في الافتراض أن المادي بسيط في حين أن المجرّد معقد. وبطريقة مماثلة، تُعَدُّ قصيدة ما بالنسبة ليوري لوتمان مادية لأنها بالضبط نتاج العديد من الأنظمة المتفاعلة مع بعضها. وبصورة تشبه الشعر التصويري، يمكنك قمع عدد من هذه الأنظمة (مثل القواعد، وبناء الجملة، والوزن، وما إلى ذلك) لتُترك الصور البيانية واقفة بفخر وحدها، ولكن هذا هو، في الواقع، تجريد للصور البيانية من سياقها، وليس جعلها مادية كما يبدو الأمر لنا. لقد أحدثت كلمة "مادي" في الشعريات الحديثة ضرراً أكثر من الفائدة.

ولكن يكفينا تنظيراً في الوقت الراهن. حان الوقت الآن للعودة إلى القصائد نفسها، لنقدم تحليلاً أخيراً لبعض أبيات الشعر المعروفة في اللغة الإنكليزية.

أربع قصائد عن الطبيعة

6.1 وليم كولنز "قصيدة إلى المساء"

أريد أن أبحث، في هذا الفصل الأخير، في بعض القصائد الإنكليزية التي تتناول الطبيعة كتمرين إضافي في التحليل النقدي الدقيق. ليست هناك قافية معينة أو سبب في اختيار هذه القصائد، وليس هناك ارتباطات واضحة بينها، وليست لها أهمية خاصة لحقيقة أنها تتحدث جميعها عن الطبيعة. توفر هذه القصائد ببساطة نصوصاً مناسبة للدراسة والتدقيق.

القصيدة الأولى هي مقتطف من شاعر القرن الثامن عشر وليم كولنز "قصيدة إلى المساء":

... ثُمَّ ابحرْ، أيها النصير الهادئ، إلى بحيرة ما ممتدة كالورقة حيث
تُبهج مرجاً وحيداً، أو كومةً ما قدَّسها الزمن،
أو نجوداً تُركت شاحبة دون زرع
تعكس لمعانها الهادئ الأخير،
ولكن عندما تمنعُ الرياحُ العاصفة الباردة أو المطرُ الصارمُ
قَدَمَيَّ الراغبتين، فكوني مثل كوخ لي
يمكن للمرء من جانب الجبل أن
يشاهد البراري، والفيضانات الهائجة،
والقرى الصغيرة بلونها البني، والأبراج المكتشفة المعتمة

ويسمع جرسها البسيط، ويلاحظ قبل كل شيء
أصابعك الندية تسحب
حجاب الغسق بالتدريج.

من الصعب أن نجد نمطاً من الشعر يجده الحس الحديث أكثر غرابة من هذه الأبيات، فالقارئ الحديث الذي يمكنه أن يستمتع بهذا النوع من الأشياء يطوّر ذوقاً كاثوليكياً صادقاً. ثمة جانبان من هذه القصيدة الرائعة يُفقدانها على الفور جاذبيتها لدى أي قارئ حداثي: أسلوبها الرسمي المسهب ونبرتها العالية والجليلة. يعني الأسلوب نوع المفردات التي يراها الشاعر مناسبة للشعر بصورة تقليدية. والنقطة المهمة حول الشعر الحديث هو أن ليس له أسلوب واضح، فمعظم الشعر الحديث يستخدم ما يمكن أن نسميه تقريباً كلاماً يومياً، فالآثار التي يستحضرها من هذا الكلام هي التي تكون "شعرية"، وليست حقيقة أنه يستخدم مصطلحات خاصة بعيدة عن اللغة العادية. أما في الشعر الكلاسيكي المحدَّث، كما يلاحظ الناقد دونالد ديفي في دراسته **نقاء الأسلوب في الشعر الإنكليزي**، فإن الشعر يحقق بعضاً من تأثيراته الغريبة على ما يبدو من خلال درء بعض المصطلحات التي يمكن أن نشعر بها تحوم على هوامشه، والتي نشعر بأنه من غير اللائق السماح بإدخالها.

لم يكن شكسبير مقيداً بالأسلوب أيضاً، فقد كان يغتنم أي نوع من المفردات تكون في متناول يده. وهذا لا شك في أنه أحد الأسباب التي تفسر سهولة اهتمام الكثير من القرّاء اليوم بلغته أكثر من لغة جون ملتون، على سبيل المثال. ثمة شعور يقبع في بعض الأوساط الخارجية يراه العبقري الأصلي في اللغة الإنكليزية بأنه عامي وغير رسمي، وأنه كلما كان الكلام رسمياً أكثر، فإنه يكون مناسباً أكثر للأمم التي تكون نبرة

لغتها عالية مثل اللغة الفرنسية. وهذا الاعتقاد مترافق أحياناً مع اهتمام برقصة الموريس الريفية وأباريق عصير التفاح الدافئ.

بيد أنه ثمة مواقف ثقافية أخرى إذا لم يستخدم فيها المرء لغة الشعر شبه التقنية، فإن ما ينتجه المرء لن يُعَدّ قصيدة حقاً. يمكن أن تُعَدّ مصطلحات كثيرة غير ملائمة للشعر، ربما لأنها "وضيعة" أكثر مما ينبغي. وقد امتدت هذه الرقابة إلى القرن العشرين: لم يتمكّن الكثير من الشعراء الجورجيين من التأمل في استخدام كلمات مثل "محرك البخار" أو "التلغراف" في عملهم. ثمة بالتأكيد قصائد كُتبت في القرن الثامن عشر أكثر وضوحاً من "قصيدة إلى المساء". كان كولينز معجباً بصورة خاصة بالصور الشعرية المجازية المزخرفة، ولكن هذه الصور هي إجمالاً نوع من الأشياء التي يمكن أن يتوقعها قرّاء القرن الثامن عشر في مجلداته الشعرية.

أما الجانب الآخر غير الجذاب في الأبيات بالنسبة لبعض القرّاء الحديثين فهو نبرتها، التي تبدو أنها أزيلت من الحياة اليومية. من المتوقع أن تبدو قصائد مثل هذه مثيرة للإعجاب على نحو معقول. قد نلاحظ أن هذه النبرة النبيلة أو الجليلة موحّدة نسبياً: إنها لا تُعدّل كثيراً لتتوافق مع كل ما تلاحظه القصيدة، ولا يكون ذلك هو المقصود منها. وبالتالي، لَمّا يقوم الشاعر بإنشاء مسارات للكوخ المتواضع ليحصل على مأوى من المطر، فإننا قد نتوقع بعض التحول الرئيسي في النبرة، ولكننا لا نحصل عليه، بل نحصل على نوع من التوتر بين الشكل والمضمون الذي بحثنا فيه سابقاً. إذا كان الكوخ متواضعاً، فإن لغة القصيدة ليست كذلك. إنها تسجّل الجرس "البسيط" في القرى الصغيرة بكلمات سامية إلى حد ما. ومثلما تبدو لغة القصيدة أنها تعرض الأشياء من وجهة نظر أولمبية دون صور مفصّلة، فإن الشاعر يستفيد من مأواه في الكوخ للحصول على رؤية

بانورامية للمنظر من حوله، إذ يُلقي الشخص نظرةً شاملة سامية على المشهد ابتداء من (الجبال والفيضانات الهائجة) إلى القرى المحلية الصغيرة. يتم الجمع بين الارتفاع والانخفاض أيضاً في صورة أبراج الكنيسة، التي تكون غامضة "وخافتة في وضوحها" ولكنها بأجراس "بسيطة". إن عظمة هذا المشهد هي على خلاف مع المكان اليومي الذي يُنظَر منه. وهذا الأمر مناسب ومقبول تماماً بالنسبة لقارئ القرن الثامن عشر وبالنسبة للكثيرين منا اليوم.

في الحقيقة، ليس الشاعر جزءاً من المشهد الذي يتأمله. هذا الأمر، مرة أخرى، جزء من لباقته وذوقه الشعري. من الصحيح أنه ينغمس في المشهد باختصار من خلال انغماسه في خيال أنه مدفوع للبحث عن مأوى من المطر، كما لو أنه يعطي تفسيراً لكيفية وصوله من مكان إلى آخر، ولكن أداة الكوخ سوف يتم التخلي عنها حينئذ؛ فالقصيدة ليست عن الشاعر ولا عن تجواله، الأمر الذي قد يجعلها تبدو شخصية على نحو مبغض بالنسبة لمؤلف كلاسيكي جديد مثل كولنز. تتناول القصيدة المساء نفسه. ما يربط تجاربها المختلفة مع بعضها هو ليس حقيقة أنها تحدث كلها لوليم كولنز، الأمر الذي يبدو أنه بالفعل نوع من الإشارة الرومانسية للبدء بالحديث، وإنما حقيقة أنها كلها جزء من تجريد واسع النطاق ومعروف بأنه المساء. وحالما يصل المساء، فإنه يشمل كل شيء تقريباً.

إذاً، يسمح هذا الأمر لكولنز بأن يتسكّع في المكان بحزن على ما يبدو، وأن يفحص هذا المشهد أو ذاك في وقت فراغه، وأن يضمن، كما يجب أن يفعل المؤلف الكلاسيكي الجديد، بأن هذا كله يُضاف إلى مجموع متناغم. يسمح المؤلف لنفسه بحرية ضمن الكيان الكلاسيكي بأكمله. وهذه الأبيات الخاصة من القصيدة هي، في الواقع، الجزء الوحيد منها التي يضعها المؤلف نفسه في مظهر

شخصي. سيكون من الأساليب الشعرية السيئة أن يركّز كل شيء على نفسه. إنه حتى لا ينظر إلى المشهد بنفسه، بل ينقل هذا النشاط إلى الكوخ، الذي يبدو أنه يقوم بالرؤية بدلاً منه. ومن "حجاب الغسق التدريجي" إلى نهاية القصيدة، نجد أن المتكلم يمحو نفسه من المشهد ويختفي كلياً في لغة القصيدة، التي تتحول بأسلوبها غير الشخصي إلى تشخيص لمختلف مواسم السنة.

إذاً، ليس للقصيدة أية علاقة على الإطلاق بتجربة الشاعر الفريدة للعالم، فيمكن أن تكون قصيدة من قصائد كيتس. ولا يمكن أن يكون ذلك هو المقصود منها. لا نسمع إلا قليلاً عن كيفية شعور الشاعر نحو ما يلاحظه، ولا نتعامل مع "الوعي" هنا، كما نفعل مع وردزورث أو توماس هاردي. لا يهتم وردزورث عموماً بإعطائنا صورة مفصّلة للطبيعة أكثر من اهتمامه بإعطائنا خريطة مفصّلة لعقله، فالمتكلم الحي النشيط الذي يتنفس في قصيدة كولنز هو ليس الشاعر وإنما المساء، الذي يعكس عليه شخصيته وذاته المتكلمة، إذا جاز التعبير. غير أنه إذا لم تكن القصيدة معنية بالذات البشرية بصورة خاصة، أو بالكائن الطبيعي، فكل شيء يراه مؤلفها يُنقل بوساطة رموز أدبية مسهبة، كما يتضح من الأبيات الأولى من العمل نفسه:

... أيتها الحورية المتحفّظة، بينما تجلس الآن الشمس بشعرها اللامع في تلك الخيمة الغربية، يا من نسجت غيومها، التي تشبه التنانير، زخرفة أثيرية،

لتعلّق سريره المتموّج ...

لا يوجد هنا إدراك مباشر على الإطلاق ولا دعوة إليه. لا ينظر كولنز، في واقع الأمر، إلى أي شيء، ولا يحتاج إلى التحديق من نافذة مكتبه ليصف أن للشمس شعراً لامعاً، أو أن يصوّر الغيوم على أنها تنانير، أو أن يتحدث عن البحر بأنه مثل سرير متموّج. ليس هذا نوع

الشعر الذي يضع أهمية كبيرة عن طريق الملاحظة الدقيقة، فنحن، ما بعد الرومانسيين، نميل إلى عَدِّ هذا أنه نقص، ولكن كولنز لا يبدو أنه يرى الأمر بهذه الطريقة، ولا يجب أن تكون هناك حاجة ليبدو كذلك بالنسبة لنا. ربما كان يعدّه أمراً غريباً وغير لائق أن يفكر في عبارات خاصة بصورة مدهشة تسعى إلى وصف آثار المحيط وتموجاته.

سيكون هذا الأمر بالنسبة لأعظم ناقد إنكليزي في القرن الثامن عشر، وهو صموئيل جونسون، إلهاء تافهاً عن عمل الشاعر المناسب المتمثل بنقل الحقائق العامة. إنه مقياس للهوة بين النقاد ما قبل الرومانسيين مثل جونسون وما بعد الرومانسيين مثلنا، إذ وجد جونسون أن العموميات مثيرة للاهتمام وأن الخصوصيات لا جدوى منها. قد يرغب العلماء في البحث في الشمس بتفصيل أكثر من أن لها "شعراً لامعاً"، ولكن لا يجب أن يفعل ذلك الشعراء والمنظّرون الأخلاقيون. وهذا ينطبق على دراسة الإنسانية أيضاً: المهم هي الأشياء القليلة جداً التي يتشارك فيها البشر فيما بينهم، وليست انحرافاتهم التعسفية عن هذه الطبيعة الموحّدة. يحجب التدقيق المتخصص في الحالات الفردية الحقائق الأساسية القليلة عنها التي نحتاج إلى معرفتها من أجل تقويم مكانها في المخطط العظيم للأشياء. وبالتالي، فإن مصطلحات مثل "شعر لامع"، التي تبدو لنا أنها رطانة شعرية، هي أيضاً طرق لتجنب الرطانة، بمعنى أنها لغة متخصصة. تخبرنا عبارتا "الشعر اللامع" و "السرير المتموج" ما نحتاج إلى معرفته، فالمصطلحات التقليدية هي أكثر إفادة من تلك التي تكون معقدة بصورة فظيعة، ولكن هذه المصطلحات حتى لا يجب أن تكون تقليدية وقديمة، بل يجب أن تنطوي على درجة معينة من الابتكار لدى الشاعر. تصبح الغابة لاحقاً في القصيدة "عليّة من الأشجار الكثيفة"، وهي عبارة ابتكارية بما يكفي.

إذاً، لا تدور القصيدة تماماً عن الذات البشرية ولا عن الكائن الطبيعي، ولكن ثمة وسيلة تجمع بين الاثنين وهي اللغة نفسها. إنها تمرين بلاغي دقيق واصطناعي جداً، على الرغم من أن موضوعها المفترض هو الطبيعة. ليس المقصود من العمل أن يكون "صادقاً مع الطبيعة"، بل أن يتم جعل الطبيعة صادقة مع العمل من خلال إعادة صياغتها من حيث الرموز، والمجاز والأساطير، ومخزون الصفات الأدبية المنقولة، وما إلى ذلك. تصبح الطبيعة نفسها نصاً أو كائناً جمالياً. ليس هناك شيء طبيعي جداً حول هذا الموضوع. حينما يقصد الشاعر ضمناً أنه منجذب إلى الحياة البسيطة عن طريق التوجه إلى كوخ ما، فإن هذا عُرف شعري تماماً مثل الإشارة إلى أصابع المساء الندية التي تسحب حجاب الغسق. ليس الأمر أن القصيدة غير صادقة: فمصطلحات مثل "صادق" و"غير صادق"، لم تَعُد قابلة للتطبيق على القصيدة أكثر من كونها قابلة للتطبيق على صوت بطّة أو على نجّار يصنع طاولة طعام من خشب الورد.

أصبح من الرائج الحديث عن القصائد كأنها تتحدّث عن نفسها، ولكن هذا صحيح حرفياً في قصيدة كولنز. يتألف النصف الأول من العمل بأكمله تقريباً من مناشدة الشاعر إلى المساء ليعلّمه كيف يغني ثناءاتها، وهو ما يعني أن نصف القصيدة تقريباً هي عن عملية كتابة القصيدة نفسها. وفي عملية هذه المناشدة، تغدو القصيدة غنائية في وصف المساء، لذا فإنها تفعل ما تطلب فعله في عملية طلب القيام به. كل هذا يحدث في جملة واحدة من التعقيد النحوي الكبير الذي يمتد إلى عشرين بيتاً:

إذا كان على الشوفان أن يتوقف، أو أن تأملَ أن تجعلك

أغنية رعوية، أيها المساء العفيف، تُهدّئ أذنك المتواضعة،

مثل ينابيعك الجليلة الخاصة بك،

ينابيعك وعواصفك المحتضرة،

أيتها الحورية المتحفّظة، بينما تجلسُ الآن الشمسُ ذات الشعر اللامع في تلك الخيمة الغربية، يا من نسجت غيومها، التي تشبه التنانير، زخرفة أثيرية،

لتعلّق سريره المتموّج ...

أُسكِتَ الهواء الآن، باستثناء المكان حيث الخفاش ذو العين الضعيفة،

الذي يطير بصرخة قصيرة قريباً بجناح من جلد،

أو المكان حيث تنفخُ الخنفساء

بوقها الصغير ولكن البغيض

كلما ارتفع صوتها أحياناً وسط طريق الشفق،

أمام الرحّالة الذي يهمل الصوت بأنه همهمة غافلة

والآن علّميني، أيها الخادمة الهادئة،

أن أطلق زفرات الجهد الخفيف،

لأقدِّم الموسيقا، التي تخترق واديك المظلم،

والتي تليق بهدوءها

متأملاً ببطء، أناجي

عودتكَ المحبوبة واللطيفة!

ما تقوله الأبيات بمخطط نحوي بحت هو الآتي: إذا كنتَ ترغب في أغنية، أيها المساء، فعلّمني أغنية بنفسك. تستطرد القصيدة وتسهب كثيراً لدى قولها هذا الكلام، متخذة طريقاً دائرياً من عبارة

فرعية إلى أخرى، فتصبح بمنزلة الأغنية التي تطلبُ القصيدةُ غناءها. أما شكل القصيدة والعمل الأدائي الذي تطلب من خلاله الإلهام فيصبح مضمونها. وهذا، بلا شك، ينطوي على خفة يد نحوية: هناك انتقال محرج قليلاً، على سبيل المثال، من "سريره المتموج والمعلق" إلى "أسكِتَ الهواء الآن". كل شيء يصل إلى "السرير المتموج" يمكن قراءته دون جهد نحوي بوصفه جزءاً من مخاطبة الشاعر للمساء، ولكن عبارة "أسكِتَ الهواء الآن" تنتقل إلى المقطع الوصفي الذي يقف حقاً وحده ولا يمكن بسهولة أن يُطوى في فعل مخاطبة المساء. ليس من الواضح ما المنطق الذي تنتقل فيه القصيدة من الأداء إلى الوصف، فعملية مخاطبة المساء تُتخذ مرة أخرى في عبارة "علّميني الآن، أيتها الخادمة الهادئة"، حينما تستعيد القصيدة خطوتها البلاغية بعد هذا الانحراف إلى الوصفية.

مع ذلك، فإن الجودة اللفظية لهذا الوصف يمكن أن ترتبط بالفعل الذي يشير إلى ذاته وهو القصيدة نفسها. وأبيات مثل "بصرخة قصيرة يطير قريباً بجناح من جلد" و "بوقها الصغير والبغيض" تخون درجة عالية من وعي الذات اللغوي، كما لو أن الشاعر يلقي بنظره على العبارة بدلاً من الشيء، فعبارة "صغير ولكنه بغيض" مقيدة أكثر من اللازم، في حين تبالغ عبارة "صرخة قصيرة حادة" في الجناس. تشير البراعة المتفاخرة لهذه العبارات إلى مسافة واعية ذاتياً بين لغة القصيدة وأشيائها، أو بين الفن والطبيعة. يُذكِّرنا الشاعر بإصرار بأن الفن يفعل ذلك أيضاً في تبديله المستمر للوزن من التفعيلة الخماسية إلى الثلاثية، ومن أبيات تستخدم خمسة تشديدات إلى أبيات تستخدم ثلاثة. وحالما تلتف القصيدة حول نفسها من الناحية البنيوية، من خلال كونها تدور عن الأغنية التي تُعَدّ القصيدة نفسها، لذا، فإن بعض آثارها اللفظية المحلية تناشد الذات بصورة غريبة. ندرك بصورة

مستمرة الفجوة بين "عقل" القصيدة، كما هو مُعبَّر عنه في شكله ولغته، والعالم الطبيعي الذي يتحدث عنه. في معالجة أخرى، كما هي الحال في معالجة توماس هاردي، على سبيل المثال، يمكن أن تصبح هذه الفجوة موضوع التراجيديا، ولكن "قصيدة إلى المساء" ليست قصيدة تراجيدية، حتى لو كانت رشاقة روحها تُشعرنا في بعض الأحيان بجهد قليل، كونها مثقلة بكل تلك الصور البيانية.

عندما يتحدث الشاعر عن زيارة بحيرة على المرج، أو اللجوء إلى كوخ ما، فإنه لا يصف أحداثاً فعلية، ولا يُطلَب منا أن نتصوّر أنه يقوم بذلك. إنه يتحدث بطريقة عامة. وهذه هي الأشياء التي يمكن للمرء أن يفعلها عادة، وليس بالضرورة الأشياء التي فعلها حقاً أو سوف يفعلها. يبدو كولنز، في مكان واحد أو اثنين، أنه يتحدث عن الوقائع الظاهرة أمام عينيه، كما هي الحال عندما يكتب عن الشمس "الآن" أنها تجلس في السماء، وبعد بضعة أبيات يقول:

أُسكِتَ الهواء الآن، باستثناء المكان حيث الخفاش ذو العين الضعيفة،

الذي يطير بصرخة قصيرة قريباً بجناح من جلد،

أو المكان حيث تنفخُ الخنفساء

بوقَها الصغير ولكن البغيض

كلما ارتفع صوتها أحياناً وسط طريق الشفق ...

وما أن نبدو أننا نشغل وقتاً ومكاناً فعلاً حتى نغادرهما مرة أخرى. تنفخ الخنفساء بوقها في الوقت الحاضر، كلما بدأ "في كثير من الأحيان" بمساره، فما يبدو فعلياً يظهر أنه نموذجي أو عام. يهتم كولنز بذلك النوع من الأشياء التي تفعلها الخنافس، وليس بخنفساء معينة. وفي هذا الأمر يتفق كولنز مع المذهب الكلاسيكي الجديد وذوقه. إن قصيدته موجّهة إلى المساء بوجه عام، ولكن ليس إلى مساء محدد.

6.2 وليم وردزورث، "الحاصدة الوحيدة"

قصيدتنا الآتية هي "الحاصدة الوحيدة" لوليم وردزورث:

انظر إليها وحيدةً في الحقل،
تلك الفتاةُ المنعزلة التي أتت من أرض جبلية!
تحصدُ وتغني بمفردها،
قفْ هنا، أو اعبرْ برفق!
وحدها تجمعُ القمحَ وتربطُ حزمه،
وتغني أغنيةً كئيبة
آه، اسمع! فالوادي العميقُ
يفيضُ بالنغم.

لم يُغرِّد عندليبٌ قط
أكثر من هذه النغمات الترحيبية لحشد منهك
من المسافرين في مأوى ما ظليل
بين رمال الصحراء العربية:
إن صوتاً يهزّ النفس مثل هذا لم تسمعه أذن قط
في وقت الربيع من طائر الوقواق
الذي يكسرُ صمتَ البحار
عند جزر الهبرديز النائية.

أليس هناك من يخبرني بماذا تغني؟
ربما تدفقت أعداد هذه النغمات الحزينة
من أجل أشياء قديمة حزينة وبعيدة،

ومعارك انقضت منذ زمن سحيق:
أو لعلها أغنية أكثر تواضعاً تشدو بشؤون أيامنا المألوفة؟
أو بألم أو فقدان أو أسى طبيعي،
مما شهدته الحياة، ومما قد تعود فتشهده من جديد؟

مهما يكن موضوع الغناء، فقد غنَّت العذراء
كما لو كانت أغنيتها بلا نهاية،
لقد رأيتها تغني وهي تعمل
منحنية فوق منجلها،
استمعتُ إليها حتى امتلأتُ طَرَباً:
وحينما صعدتُ التلة،
حملتُ موسيقاها في قلبي
لفترة طويلة، بعد أن تلاشى صوتها عني.

تبدو الأبيات الأولى حماسية نوعاً ما أكثر من كونها مناسبة لموضوعها. على الرغم من أنها مزودة بما لا يقل عن ثلاث علامات تعجب، إلا أنها تكاد تكون تقريباً عن الشخص الذي يراقب المرأة بقدر ما تكون عن المرأة الحاصدة. "انظر إليها ... قف هنا، أو اعبر برفق! آه، استمع!": هناك ثغرات مثابرة نتعجّب منها حول متفرّج خيالي (الذي يمكن أن يكون القارئ)، كما لو أن فاتته أهمية المشهد غير الملحوظ على ما يبدو. إن أغنية المرأة هي التي تدخل أعماق الشاعر، أكثر من مظهرها وبالتأكيد أكثر من العمل الذي تقوم به. يقول لنا إن الوادي "يفيضُ بأنغام" صوتها، الأمر الذي يبدو مبالغاً فيه

قليلاً. هل تغني حقاً بأعلى صوتها، أم إن هذا هو تصوّر أثاره شيء ما في الموسيقا التي هي أكثر من مجرّد موسيقا؟ على أية حال، يبدو التعليق مفرطاً مثل صوت المرأة الذي يفيض، ونحن لا نعلم لماذا يكون هذا الأمر على هذا النحو.

تقارن الأبيات الآتية صوت المرأة بالعندليب والوقواق، ولكن بطريقة غريبة من حيث البنية. ما تقوله القصيدة هو أن هذا الصوت البشري هو أكثر تهدئة وإثارة بكثير من تغريد هذه الطيور. ولكن الأبيات، من الناحية النحوية، تقولها بطريقة تُلقي كل التركيز الشعري على الطيور نفسها - أي على ما يُرفَض بصورة رسمية بأنه أقل شأناً. وهذا يخلق بعض التناسب في الأبيات، على الرغم من أنه تناسبٌ تحمله القصيدة دون أي جهد ملحوظ. إذا أردتَ الثناء على المواهب الموسيقية لمرأة ما، فلا تدَّعي عموماً أن صوتها أكثر إغراء من صوت الوقواق الذي يسمعه المرء في فصل الربيع في جزر الهبريديز النائية حيث يبدو أنه يكسر صمت البحار، أو أن صوتها مُرحَّبٌ به أكثر من صوت العندليب الذي يغرد لحشد مُرهَق من المسافرين في مكان ظليل على رمال الصحراء العربية. بحلول الوقت الذي تصل فيه العين إلى نهاية هذه العبارات، يكون القارئ في خطر نسيان أن هذا كله هو شيء يتفوق على صوت الفتاة الجبلية، ويبدأ التركيز على الصور بوصفها كيانات مستقلة؛ فالصور التي تهدف إلى التوضيح تشتت انتباهنا في نهاية المطاف.

هذه، في الواقع، أداة شائعة جداً في الشعر. يمكن أن نجد نسخة منها في البيت "ليس هناك نجمٌ فوق البحيرة، لا تزال نظرته الشاحبة مستمرة"، حيث يتم إخبارنا أول مرة أن ليس هناك نجم ولكنه، بصورة متناقضة، يحتفظ بنظرته الشاحبة. ما يعنيه البيت هو أنه ليس

هناك نجم من النوع الذي يحتفظ عادة بنظرته الشاحبة على البحيرة، ولكن التأثير، كما هي الحال في أبيات وردزورث، يكمن في رفض النجم واستحضاره إلى الوجود في آن واحد. يحدث هذا أيضاً في قصيدة ت.س. إليوت بعنوان "جيرونشن":

لم أكن عند البوابات الساخنة
ولا قاتلتُ في المطر الدافئ
ولا حاربتُ وغُصْتُ للركبة في المستنقع المالح، مُشهِراً السيف
ملسوعٌ من الذباب، قاتلتُ.

كل هذا سردٌ لما لم يفعله المتكلم. إنه يتحدث عن البوابات الساخنة التي لم يكن موجوداً، والمطر الدافئ الذي لم يقاتل تحته، والمستنقع المالح الذي وصل إلى ركبتيه لم يكن واقفاً فيه، ولم يلسعه الذباب في اللحظة التي لم يكن يُشهر فيها سيفه.

إن السرّ الذي يكمن وراء هذا الخلل في أبيات وردزورث هو أنه على الأرجح لا يهتم بشكل خاص بالفتاة الجبلية نفسها، بل يهتم بنوع الأفكار والصور التي تلهمها فيه، حتى لو قدّمت هذه الصور بصورة رسمية على أنها أقل قيمة من المرأة نفسها. وحقيقة أن الكلمة الثالثة من القصيدة هي "وحيدة" قد تكون مهمة هنا: فالشخصيات القوية المنفردة والملقاة في عزلة في مناظر طبيعية كئيبة تُلهم ذاكرة وردزورث بصورة غريبة، ولكنها تخدم عموماً غرض الإشارة، مثل الرموز، التي تتخطّى نفسها. إن البعد الخيالي العميق الذي تثيره الأبيات هو الذي يهمّه حقاً. فالمتجولون، وصغار المزارعين، والمتسولون العميان الذين يلهمونه بهذه الطريقة من النادر أن يكون لديهم الكثير من المواد، والشيء نفسه ينطبق على الحاصدة الوحيدة. إن انغماسها في ذاتها الوحيدة هو الذي يفتن المتكلم، الذي يرى ربما في ذلك انعكاساً لعزلته الشعرية. ليس فقط انعكاساً، في الواقع، بل

إلهاماً: وجودها الغامض في حد ذاته هو مصدره من الصور "الغريبة". وقد يكون هناك مغزى في إشارته بحماس إلى صورة نفسه. وهي صورة مثالية، ربما، لأن لدى المرأة على ما يبدو هدوء ثواستقلالية في نفسها يشعر الشاعر نفسه أنه يفتقر إليهما. لا تبدو المرأة قلقة كونها وحيدة، وإنْ كانت قد شاهدت هذا السائح المثار عاطفياً الذي يقف بالقرب من حقلها والذي من الواضح أنه لا يزعجها.

إن البيت الأول من المقطع الثالث الذي يوفّر لكمة مفاجأة: "ألا يقول لي أحد ماذا تغني؟" والآن فقط ندرك بشيء من الصدمة أن المتكلم لا يمكنه أن يفهم حقاً ما تغنيه المرأة، ربما لأنها تغني باللغة الغيلية الاسكتلندية. وهذا، مع ذلك، يثبت أنه ليس خسارة كبيرة. على العكس، إنه يقدم للشاعر هروباً خيالياً آخر، هذه المرة هي حول ما يمكن أن تكون الفتاة تغنيه. يتخطّى المزاج الشرطي ما هو دلالي. ولأنه لا يعرف موضوع الأغنية الفعلية، يمكن للمتكلم التعامل معها بوصفها نصاً فارغاً يعكس عليه أوهامه الشعرية. قد يشك المرء، في الواقع، في أن السؤال الاستفهامي "ألا يقول لي أحد ماذا تغني؟" هو عبارة بلاغية بحتة، وأنه يفضّل ألا يعرف، ذلك أن مثل هذا التحديد في المعنى سوف يقلل من نطاق تأملاته. ولأن الأغنية لا تعني شيئاً محدداً له، فقد تعني إلى حد ما أي شيء، أو على الأقل أي شيء سوداوي بصورة مناسبة. إن وردزورث هو في حالة تشبه حالة جون كيتس قبل كتابة قصيدة "الجرّة الإغريقية"، فقد شكّل سلسلة من الأسئلة التي تقطع الأنفاس ("ما هذه الرجال أو الآلهة؟ ومَنْ هذه العذراوات التي تعبّر عن كرهها؟) التي تثلج الصدر، لأنه لا توجد إجابات محددة جداً متوفرة بين أيدينا.

في الأبيات الأخيرة، يخبرنا المتكلم أنه استمع إلى المرأة حتى "امتلأ طرباً في أعماقه". لقد جنى الإشباع الذي أراده منها دون حتى معرفة من

تكون، والآن هو على استعداد للسفر. بمعنى آخر، إذاً، إنه هو الحاصد الوحيد. وحالما يمضي في طريقه، فإنه يحمل الموسيقا في قلبه بعد أن تتوارى المرأة بعيداً عن الأنظار. ولكن، بطريقة ما، كانت بعيدة عن الأنظار طوال الوقت، مثل أية شخصية مناسبة يُنظِّم حولها تأملاته أو تخيلاته، ويتذكر موسيقا الفتاة، ولكن التجربة بدت نوعاً من الذاكرة حتى عندما كان يحظى بها. وهو ينقل وصفها كما ينقله السائح الحديث إلى قصر من قصور العصور الوسطى بوساطة عدسة كاميرا، وهو راضٍ لأنه لم يعرف شيئاً عن تاريخها، ولكنه متأكد من أنه يدّخر صورة لها كهدية تذكارية للمستقبل.

وهكذا، حصل وردزورث على لقائه المهم مع شاعر رمزي بخطاب يتذوق فيه الدال بحرص أكثر من ذي قبل، لأن المدلول أو المعنى غامض بالنسبة له. إحدى نقاط القوة في القصيدة، كما نجد في كثير من أعمال وردزورث، هي أنه لا يبدو أنه يفهم بالضبط لماذا تتكرر التجربة كثيراً في عقله ولِمَ هي آسرة، أكثر مما يفهمه من غناء المرأة. يبدو الأمر كما لو أن عدم قدرته على فهم أغنيتها ـ بدلاً من حلاوتها وبالتأكيد بدلاً من الشخص الذي يغنيها نفسه ـ تلمس في أعماقه نوعاً من الغموض أعمق من أن يُعبَّر عنه. يمكن للمرء أن يرى كيف يمكن أن تكون هذه التجربة مرعبة، كما يمكن أن تكون في كتابات أخرى من كتابات وردزورث: فالأمر هو أن شخص ما يصادف شخصية وحيدة منعزلة ومنهمكة في يأسها الغريب، الذي يبدو أنه يتحول بشكل غامض إلى الشاعر نفسه، ولكن مزاج القصيدة ليس مضطرباً أو مخيفاً، على الرغم من أن جزءاً من تأثيرها المعقد هو أننا نلمح كيف يمكن أن يحدث ذلك.

يستمد المتكلم، بدلاً من ذلك، متعة تأملية من حزن أغنية الحاصدة. إن غالباً ما يكون الحزن، في الواقع، لدى وردزورث

مواسياً أكثر من كونه مؤلماً. ربما تقدّم له الحاصدة درساً في كيفية التغلّب على الحزن عن طريق تحويله إلى فن، بحيث تعبِّر قصيدته عن الهدوء ورباطة الجأش، كونها تدور إلى حد ما عن موضوع الأسى. من هذا المنطلق، تضاعف القصيدة ما تفعله الحاصدة. وما إذا كان هذا الإنجاز يحصل بطريقة أو بأخرى على حسابها هو أحد الأسئلة التي تُترك للقارئ ليفكر بها. تغني المرأة بطريقة حزينة لما قد تكون أحداثاً مأساوية (على الرغم من أنها قد لا تكون كذلك)، لكن من غير المنطق أن تكون الحاصدة كئيبة من تلقاء نفسها، وحقيقة أنها تستمر في العمل وهي تغني تشير إلى أنها ليست مكتئبة. ربما تكون الأغنية طقساً من طقوس العمل أكثر من كونها تعبيراً شخصياً، لهذا السبب تكون الأغنية كئيبة، لكن الحاصدة ليست كئيبة. وهذا، أيضاً، قد يكون شيئاً يتعلّمه وردزورث من التجربة. يمكن للمرء أن يرى كيف يمكن لهذا الأمر أن يكون مصدراً للراحة بالنسبة لشاعر يشعر بنوبات من الحزن. تشير "الكآبة" إلى نوع مزاجي من الاكتئاب، وهو نوع من الأنواع المقلقة جداً. قد يستخلص وردزورث أيضاً درساً من حقيقة أنه في ظروف معينة، مثل أنشودة العمل، يمكن أن يكون للشعر قيمة واقعية من النادر أن تظهر لمعظم الشعراء الرومانسيين.

بدلاً من الشعور بأن استقلال وغموض الحاصدة يهدده، يبدو المتكلم متلهفاً للحفاظ على هذه الصفات. وهذه، ربما، هي الغاية من البيت الذي يقول: "قف هنا، أو اعبر برفق": إنه لا يريد أن يلفت الانتباه إلى وجوده، لأن هذا سيحوِّل المرأة من شيء مُلاحَظ إلى شخص ناظر، الأمر الذي يفسد أكثر شيء مثير فيها. نجد في نسخة أخرى من العمل أن عبارة "استمعتُ إلى أن امتلأتُ في أعماقي" تصبح حشواً "استمعتُ، متسمِّراً بلا حراك"، مثل رجل معه منظار

يحاول ألا يخيف طيراً خجولاً ونادراً. على أية حال، مهما كانت التجربة التي لمست أعماق الشاعر، فإنه ذكي بما يكفي ألا يعطي درساً أخلاقياً حول هذا الأمر. وحينما يحاول وردزورث توضيح الأهمية الأخلاقية لهذه اللقاءات الصامتة والخفية والمربكة، فإنه يصبح في جُلِّه مملاً.

6.3 جيرارد مانلي هوبكنز، "عظمة الله"

أما في قصيدتنا الثالثة عن الطبيعة، فإننا ننتقل إلى الطرف الآخر من القرن التاسع عشر، إلى قصيدة جيرارد مانلي هوبكنز "عظمة الله":

إنَّ العالَمَ مفعمٌ بعظمة الله.

عظمةٌ سوف تلتهبُ وتشرق

مثلما ينعكسُ الضوءُ على قطعة معدن عندما نحركُها؛

تنمو عظمةُ الله أكثرَ فأكثرَ عندما تزيدُ إشعاعاً،

كالنفطِ على الأرض الذي يُشكِّلُ دائرةً أوسعَ عندما ندوسُ عليه.

لماذا، إذاً، لا يرى الناسُ هذه السلطة الإلهية والجلال ويطيعوا الله؟

لقد مرَّت أجيال من البشر على هذه الأرض،

وكل الناس تكدح وتعمل وتنهمك في عملها

ويشترك الناس كلهم بالكد والجهد ورائحة التعب

لقد أساءَ الإنسانُ استعمالَ هذه الأرض التي خلقها الله،

وبالرغم من كل هذا، لم تنفد الطبيعة التي تعكسُ وجودَ الخالق.

تعيشُ هناك طاقةٌ متجددة في أعماق الأشياء،

وعلى الرغم من أنَّ الشمس تَغرُبُ كلَّ يوم، ويحلُّ الظلامُ،
ففي كل فجر جديد يبزغُ نورُ الصباح الساطع مرة أخرى،
لأنَّ الروحَ القُدُس تنحني فوق العالَمَ
وتحضنه مثلما تحضنُ الأمُّ أطفالها بصدرها الحنون،
روحٌ تَحُفُّهم بجناحيها الجميلين المشرقين.

ثمة غموضٌ يمرُّ عبر هذه القصيدة، ولا يمكن للقارئ أن يلاحظه على الفور. كان هوبكنز كاهناً من كهنة الروم الكاثوليك، وكان الروم الكاثوليك بصورة رسمية أحراراً في إيمانهم: إما أن الطبيعة مسؤولة عن هبوط الإنسان من الجنة مثلما كانت البشرية مسؤولة عن ذلك، أو أن البشرية وحدها هي المنحدرة. وهذه أكثر من مجرّد قضية أكاديمية، ذلك أنه إذا كانت الطبيعة منحدرة وساقطة فلا يمكنها ببساطة أن تأخذ دور الوسيط أو الأداة التي تُظهر النعمة الإلهية للبشر. أما إذا بقيت غير منحدرة أو ساقطة، فيمكن لها أن توفر كائنات ظهرت بعد هبوط الإنسان من الجنة تتمتع ببعض البراءة والفرح.

ربما تُقرأ قصيدة "عظمة الله" على نحو مثير للاهتمام أكثر بأنها تراوغ بين هذين الموقفين، إذ يُقال لنا في البداية، بزخرفة فيها شيء من السلطة، إن "العالَمَ مفعمٌ بعظمة الله"، وإن هذه النعمة تبدو متاحة بسهولة: "عظمةٌ سوف تلتهبُ وتشرق / مثلما ينعكسُ الضوءُ على قطعة معدن عندما نحرّكها". ولكن قطعة المعدن في هذه الصورة المشكَّلة بدقة يجب أن نحرّكها لتتألق، ما يشير إلى أن النعمة الإلهية ليست متوفرة في الطبيعة إلى هذا الحد. إذاً، ثمة جهد معين (يتمثل في تحريك قطعة المعدن) ضروري للحصول على المطلوب. إن الطبيعة مفعمة بالنعمة،

لكنها لا تطلقها بشكل عفوي. هوبكنز، إذاً، قادر على تجنُّب ما يراه أنهما موقفان متطرفان وهرطقيان: من ناحية، هناك وجهة النظر البروتستانتية الراديكالية التي تقول إن النعمة والطبيعة هما على خلاف مطلق مع بعضهما بعضاً. من ناحية أخرى، هناك ما يُعرَف باسم هرطقة بيلاجيوس، التي ترى النعمة أنها طبيعية بالنسبة لنا. تحتاج القصيدة إلى أن تتخطّى خطاً رفيعاً بين الطبيعة المستخِفة، ويعني ذلك نسيان أنها من خلق الله، ورفعها إلى منزلة إلهية بطريقة تجعلنا نرى وحدة الوجود فيها. فالموقف الكاثوليكي هنا هو أن الطبيعة، بما في ذلك الطبيعة البشرية، لديها إمكانات لتُظهر النعمة. إنها تميل، إذا جاز التعبير، إلى المشاركة في حياة الله، ولكن هذه المشاركة في حياة الحب اللانهائي تتطلّب تحولاً ذاتياً شاقاً. تحتاج الطبيعة إلى تجاوز نفسها لتصبح حقاً ذاتها، ولكن لديها قدرة كامنة فيها للقيام بذلك تنكرها البروتستانتية الراديكالية. ليست النعمة عفوية، ولكنها ليست تعسفية أيضاً. وهي لا تنتشر بالفعل في العالم، ولكنها ليست غريبة عنه أيضاً.

يستمرّ التوتر الحساس نفسه في الصورة الآتية: "تنمو عظمةُ الله أكثرَ فأكثرَ عندما تزيدُ إشعاعاً / كالنفطِ على الأرض الذي يُشكِّلُ دائرةَ أوسعَ عندما ندوسُ عليه". تشير عبارة "تنمو عظمة الله أكثر فأكثر" إلى عملية العضوية وعفوية، ولكن كلمة "ندوس" تتدخل فجأة حينما نخطو عبر نهاية البيت لتؤكد لنا، مرة أخرى، أن قوة الإنسان تتدخل هنا. إن الانتقال من بيت إلى آخر هو أيضاً انتقال في المنظور. وفي تمثيل يُعنى بالاهتمام بالبيئة الحديثة، يرثي هوبكنز الطريقة التي لوّثت فيها البشرية الطبيعة. إذا كانت الأبيات الأولى من القصيدة تشدد على الحاجة إلى المشاركة البشرية الفعّالة في عمل النعمة، فإننا نُذَكَّرُ الآن بصورة كئيبة إلى أي مدى يمكن أن يكون هذا النشاط البشري مفترساً

في الواقع. إن عبارة "لقد مرَّت أجيالٌ من البشر على هذه الأرض" لهي لمسةٌ تعبّر عن صوت الكلمات أكثر مما ينبغي، بل تدعونا بوضوح إلى سماع صوت الأقدام الملوثة التي تتهادى في سيرها بصوتها وإيقاعها. ولكن نمط الصوت المكثّف للبيتين التاليين، مع تقاطعهما المعقد في السجع والجناس، يُعبّر بصورة غنية عن العزلة البشرية عن العالم الطبيعي. لكن التحيّز ضد الأحذية ("لا تشعر القدم بشيء كونها دامية") مفرط بالتأكيد إلى حد ما. هل يوصي هوبكنز حقاً بعودة شاملة يكون فيها البشر حُفاة الأقدام؟

على أية حال، إن صورة القدم هي عزاء بمعنى آخر، فهي تشير إلى أن المشكلة تكمن فينا وليست في الطبيعة. قد لا تزال تهمة الطبيعة بالنعمة كما كانت في وقت مضى، فالأمر هو مجرّد أننا عزلنا أنفسنا عنها عن طريق تقنياتنا الحديثة. ينطبق الشيء نفسه على كلمات مثل "لطخة" و"غائم" و"دخان"، التي تشير إلى تلوث على السطح، وهي أشياء يمكنك مسحها. أما عبارة "سفعت بالتجارة" فهي أكثر إثارة للقلق، ذلك أن الفعل "يسفع" يعني "يلذع"، ولا يمكن كشط علامات السفع، ولكن الانطباع العام الذي تخلقه الصور هو انطباع عن طبيعة ملطّخة سطحياً فقط من ساكنها المؤذي جداً. إذاً، حين تقوم القصيدة بالرثاء، فإن صورها تُلطّف مباشرة هذا الرثاء. لا يمكن أن تُرى الطبيعة بأنها مصابة بالبشرية بصورة عميقة أكثر مما ينبغي، فقد يظهر ذلك أنه يشك في إيمان المرء بالخير الإلهي، وأنه يخصص للإنسانية نفسها أيضاً أهمية كونية أكثر مما ينبغي. لا يمكن للرجال والنساء بالتأكيد أن يسلبوا بصورة جادة ما خلقه الله؟

تُعزِّز الأبيات الأولى من المقطع الثاني هذا الرأي الدموي:

على الرغم من كل هذا، لم تنفد الطبيعة التي تعكس وجود الخالق.

تعيشُ هناك طاقةٌ متجددة في أعماق الأشياء ...

إن كلمات "على الرغم من" مهمة هنا. يمكن للإنسانية أن تفعل الأسوأ عندها، ولكن موارد الطبيعة لا تنضب. هناك تلاعب في الكلمات هنا في كلمة "نفد" و"محببة"، وهي مصطلحات تعطي مقترحات مالية. أما النزعة التجارية التي تندد بها القصيدة في كلمة ("تجارة") فتوفرها الآن بشكل غير مزعج مع مصدر من الصور. تملك الطبيعة كرم الملياردير الخيّر، فهي لن تفلس أبداً، ولكن إذا كنا راضين عن ثرائها أكثر من اللازم، فإن عبارة "في أعماقنا" تضعنا في حالة تأهب. إن الطاقة المتجددة التي تعيش في الأشياء عميقة جداً، وبالتالي، (هكذا نفهم من المعنى) فإنها ليست متاحة بصورة عفوية. نعود مرة أخرى إلى تحريك قطعة المعدن وبقعة النفط التي ندوس عليها. يجب ألا يتلاعب هوبكنز بشيوع النعمة إلى الحد الذي يتلاعب فيه بفكرة الخطيئة الأصلية (original sin). ربما يكون الأمر أن كنوز الطبيعة مخزنة بشكل عميق جداً، ولهذا السبب نحن أقل قدرة على تدنيسها، ولكن ما يبقيها آمنة هو الذي يُصعّب الوصول إليها.

تحافظ الصورة الأخيرة والاستثنائية في القصيدة على هذا التوتر حتى النهاية:

وعلى الرغم من أنَّ الشمس تَغرُبُ كل يوم، ويحلُّ الظلامُ،

في كل فجر جديد يبزغ نورُ الصباح الساطع مرة أخرى،

لأنَّ الروحَ القُدُس تنحني فوق العالَم

وتحضنه مثلما تحضن الأمُّ أطفالها بصدرها الحنون،

روحٌ تَحُفُّهم بجناحيها الجميلين المشرقين.

أولاً، لدينا وجهة النظر الدموية مرة أخرى: قد تبدو طاقة الطبيعة المتجددة أنها قد اختفت، ولكن هذه ليست خسارة لا يمكن استردادها أكثر من الشمس التي تغيب. فالشمس تغيب (أو، كما تقول النظرية الحديثة، تدور الأرض) وتعود مرة ثانية في الصباح. تبدو النعمة أنها متاحة عالمياً مثل الضوء، إلا أن آخر سطرين من القصيدة يصدان هذا الافتراض بشكل ضمني. إن قدوم الضوء وذهابه نتيجة دوران الأرض هو في حد ذاته عمل الروح القدس، وذلك لأنه يبدو بأنه يجلس مثل دجاجة تحضن بيضها لتفقس، والله يجلس على الأرض التي تشبه البيضة فيفقس الضوء منها ويبزغ الفجر. لا يظهر ضوء النهار طبيعياً وعفوياً كما يبدو، فهو، مثل سطوع قطعة المعدن والنفط المتجمّع، ينتج من الجهد. إن عبارة أن العالَمَ "ملتو" تعني حرفياً أنه منحنٍ وفاسد أخلاقياً. يمكن فقط لقوة الله المستمرة أن تستحضر شيئاً مفيداً منه. وبالتالي، يتجنّب هوبكنز بدقة كل من فلسفة الوجود، أو المذهب الذي يرى أن الله والطبيعة متطابقان، والبيلاجيانية وهي هرطقة تنكر هبوط الإنسانية على الأرض أو تقلل من شأنها. لكن هوبكنز فعل ذلك في أثناء تمجيده لحيوية العالم الطبيعي ونضارته، في تغاير حاد مع فسوق الإنسان وفساده.

ثمة طريقة أخرى للنظر إلى القصيدة وهي أن نراها مجازاً للشعر نفسه. يشتهر هوبكنز بالابتكار القوي في لغته، ولكننا رأينا أن هذا قد يعكس شكوكاً معاصرة معينة في اللغة، فضلاً عن الاحتفاء بها. أما اللغة في حالتها اليومية فهي منحدرة، إذا جاز التعبير: وهي قاتمة تلطّخها التجارة، ومنحطّة إلى مجرّد أداة للتواصل التجاري والبيروقراطي. وحتى يتمكّن الشاعر من العودة إلى الحياة مرة ثانية، يجب عليه أن يُحدث فيها ما كان الشكلانيون يسمونه، كما رأينا،

عنفاً ما منظّماً. ومن هنا يأتي كل الحشو والتمزيق والتلميع للغة، التي يجدها البعض رائعة والبعض الآخر يجدها غريبة الأطوار. لاحظ ناقدٌ معادٍ ذات مرة أن هوبكنز أخذ اللغة الإنكليزية وتركها "وحشاً مقيداً"، فاللغة في حالتها العادية ليست وسيلة لنقل النعمة والحقيقة، ولكن إذا قمت بهزّها وسحقها، وقمت برفع كلماتها ومدّها وضغطها، فيمكنكَ إقناعها أن تُفرج عن بصيرة ثمينة. إن الشعر، مثل النعمة، لا يأتي بشكل طبيعي، ويجب عليك العمل من أجلهما معاً، لكن الشعر لا يُعَدُّ غير طبيعي أيضاً. إن الخيال الخلاق هو انعكاس لعمل الله داخل الفرد. وهو، مثل النعمة الإلهية، "يسترد" العالم من خلال إعادته إلينا بكل نضارته البدائية.

هناك "تطرف" حداثي نموذجي وراء هذه الشعرية. يمكن الوصول إلى الحقيقة فقط عندما نضغط على الأشياء وندفعها إلى أقصى حدودها. فقط في الغرفة 101 يناقش المرء الروح الإنسانية التي تواجه أشد أنواع الرعب الذي يمكنك أن تتخيله، ويمكنك إعطاء صوت له. إن الحياة اليومية، بصورة مناقضة، مبهمة ووهمية وغير أصيلة، ويجب عليك أن تهزّها بقوة لتستخلص منها أي شيء ذي قيمة. ينطبق الشيء نفسه على البشر، في وجهة نظرهم المحافظة والتقليدية. يُعَدُّ الرجال والنساء في حالتهم الطبيعية مخلوقات كسولة وأنانية وعنيفة. يمكنك الحصول على أي شيء شبه لائق منهم فقط عن طريق تدريبهم وتأديبهم. كان هوبكنز نفسه محافظاً، وكان يجد "التجارة" مشينة من وجهة نظر الأرستقراطي الروحاني، وليس من وجهة نظر الاشتراكي، وكان أيضاً زاهداً نوعاً ما، يهتم بإخضاع الجسد. كانت شعريته، مثل سياسته، تتفكّر في الطريقة (ذات الانضباط اليسوعي الصارم) من حيث (الإيقاع والقافية الداخلية، وما إلى ذلك)، التي يمكن أن تجلب أفضل ما يمكن من موادها الخام.

إذا كانت وجهة النظر هذه إزاء الطبيعة البشرية قاتمة جداً، فإن الرؤية الليبرالية المعارضة تميل إلى أن تكون بريئة جداً. سوف يفعل البشر الشيء الصحيح بصورة عفوية فقط إذا تركتهم يستخدمون وسائلهم الخاصة بهم. وهذا الشيء هو الذي يدفعهم نحو الأمام، الأمر الذي يسبب كل هذا العناء.

6.4 إدوارد توماس، "خمسون حزمة"

آخر عمل نبحثه هي قصيدة لإدوارد توماس بعنوان "خمسون حزمة"، التي كُتبت في مطلع القرن العشرين:

هناك تقف، على أعقابها، خمسون حزمة من الحطب،
التي كانت ذات مرة شُجيرات من الدردار والبندق
في خميلة جيني بينكس. والآن إنها بالقرب من السياج
محزومة إلى جانب بعضها، وتشكّل غابة خيالية وحدها.
يمكن لطائر النمنمة والفأر أن يزحفا عبرها. في الربيع المقبل
سوف يبني طائر الشحرور أو أبو الحنّاء عشّه هناك،
فقد اعتادا عليها، وفكّرا أنها سوف تبقى هناك،
هكذا يظهر الأمر دائماً بالنسبة للطيور.
تأخّر الوقت كثيراً في هذا الربيع. لقد جاء طائر السَّمامة
كان يوماً حاراً لحمل هذه الحزم:
من الأفضل ألا يقومون بتدفئتي، على الرغم من أنه يجب عليهم
أن يوقدوا نيران الشتاء الدافئة. وقبل أن ينتهوا من فعل ذلك
سوف تكون الحرب قد انتهت، وأشياء أخرى كثيرة

قد انتهت، ربما، إذ لا يمكنني بعد الآن

أن أتنبأ أو أسيطر أكثر من طائر أبو الحنّاء وطائر النمنمة.

إنه لتغيير أن نجد شاعراً يعمل بالفعل في وسط الطبيعة. لا نرى في قصيدة كولينز "قصيدة إلى المساء" أية علامة على جهد مبذول على الإطلاق، كما أن موقف الشاعر نحو المنظر الطبيعي هو تأملي تماماً. (ينطبق الشيء نفسه على جين أوستن، التي لا تكاد رواياتها تصور أي شخص يعمل على أراضٍ وممتلكات تشكّل خلفية لها). يراقب وردزورث شخصاً آخر وهي امرأة تعمل ولكنه لا يؤدي نفسه أي عمل، والجهد الذي تبذله الحاصدة هو ليس محور انتباهه. أما قصيدة هوبكنز فتنتقد بشدة العمل في العالم الطبيعي، إذ تراه فقط كشكل من أشكال التخريب والتلوث. غير أن الطبيعة ليست في هذه القصيدة منظراً طبيعياً يُمسَح، وإنما بيئة عمل ينخرط بها المرء. إن العمل هو العملية التي يُحوِّل بها البشر بيئتهم الطبيعية من أجل تلبية احتياجاتهم، ولا يلتمس توماس اعتذاراً عاطفياً لقطع حزم الحطب من الغابة. يحتاج سكان الريف إلى الدفء في فصل الشتاء، ويلجؤون إلى الطبيعة ليس بوصفها، في المقام الأول، كائناً جمالياً، وإنما من حيث قيمة استخدامها.

عادة ما يكون سكان البلدة هم الذين يحدّقون في الطبيعة بوصفها مشهداً جمالياً خالداً، في ما يمكن للمرء أن يطلق عليه رؤية الزائر العابر في الريف. وهم لا يرون الطبيعة عادة بأنها وقود وغذاء، أو بأنها شيء يأكله المرء أو يحدّق به، في حين أنه من الواضح أن قصيدة "خمسون حزمة" هي قصيدة كتبها شخص يعيش في بيئة ريفية، ويعرف عنها الكثير، ويسمّي المنظر بمصطلحات محلية مألوفة ("خميلة جيني بينكس") بدلاً من تسميتها، كما يفعل كولينز،

بمصطلحات راقية أكثر من الأسطورة والمجاز. تأتي الطبيعة إلينا ليس "في حد ذاتها"، وإنما منقولة بوساطة اجتماعية: يهتم توماس بالطريقة التي تُنسَجُ فيها الطبيعة من خلال المعاني والأغراض الإنسانية، وليس فقط من خلال المعاني والأغراض الإنسانية وحدها: حتى الطيور ترى الطبيعة ليس بوصفها حقيقةً في حد ذاتها، وإنما بوصفها مكاناً تبني فيه أعشاشها.

على الرغم من ذلك، إن هذا ليس مشهداً طبيعياً يرتكز على الإنسان، و"الرجل" ليس سيّد الدراسات الاستطلاعية كلها، يستولي على ما يريده من الطبيعة دون جهد يستهلكه مثل ذكريات وردزورث التي يقطفها مثلما يقطف الأزهار وهو يتجوّل في طريقه. إن علاقة توماس بالطبيعة هي، فضلاً عن أشياء أخرى، علاقة تتمثل بالعَرَق والنضال: فحملُ حزم الحطب إلى السياج عملٌ شاق، إذ يخبرنا بلمسة لطيفة من الطرافة أنه أعطاه الدفء أكثر من الحرائق التي تنشب في الغابات دائماً. ليست الطبيعة نصّاً فارغاً يتم يُكتَبُ عليه كلّما أخذكَ الخيال، ولكنها من الأشياء المتمرّدة التي لها حياتها الخاصة بها.

"تُهمّشُ" الأبيات الأخيرة للقصيدة "... أشياء أخرى كثيرة / قد انتهت، ربما، لا يمكنني أن / أتنبأ أو أسيطر أكثر من طائر أبو الحناء وطائر النمنمة"، الطبيعة التي من المفترض أنها تميز الوعي البشري من خلال التشديد على جهلها وقابلية خطئها، الأمر الذي يضع البشرية إلى جانب الطيور المتساوية في عدم إدراكها بدلاً من رفع الطيور أو ترقيتها فوقها. إن جملة "... لا يمكنني أن / أتنبأ أو أسيطر أكثر من طائر أبو الحناء وطائر النمنمة" تعني ربما أن الشاعر لا يمكنه التنبؤ أو السيطرة على المستقبل، أو أن الأحداث تحدث في الواقع في أماكن أخرى في الوقت الحاضر، أكثر من قدرة الطيور على ذلك، ولكن من الممكن قراءة عبارة "طائر أبو الحناء وطائر النمنمة"

بأنها مفعول به للفعلين "يتنبأ" و"يسيطر"، بحيث يصبح معنى البيت: "لم يَعُد بإمكاني أن أتنبأ أو أسيطر على هذه الأحداث أكثر مما يمكنني أن أتنبأ بطائر أبو الحناء أو طائر النمنمة أو أسيطر عليهما". وهذا ينطوي على بعض التوتر النحوي، إذ يمكنك التحدث عن التنبؤ بكارثة ولكن ليس التنبؤ بطائر، بصورة طبيعية. مع ذلك، يبقى هذا الإحساس المحتمل داخل المعنى الأكثر وضوحاً للبيت، للإشارة إلى عدم سيطرة البشر، أو عدم هيمنتهم، على المناطق المحيطة بهم، والطريقة التي لا يمكن بها أن تخمّن ما إذا كانت الطبيعية أم البشر هي التي تعمل في محيطها.

يُنْزَعُ الإنسانُ من أيّ وضع معتدل معين داخل الطبيعة من خلال إصرار القصيدة الهادئ على كيفية ظهور الأشياء الطبيعية الغريبة بالنسبة لنا، فضلاً عن مدى حميميتها. تتفاعل البشر مع الحيوانات في السياق نفسه، مثلما تزحف الفئران وطيور النمنمة بين حزم الحطب التي كدّسها المتكلم، وسوف تأتي الطيور في وقت لاحق لتبني أعشاشها فيها. مع ذلك، فإنها تسكن أيضاً مخططاتهم الزمنية المنفصلة عن بعضها تماماً، وهي عوالم من المعنى ومجالات النشاط. يظهر جلياً تفاعلُ هذه الأمور مع بعضها بعضاً وعلى نحو يثير السخرية، كما يظهر كيف تكون مختلفة. إن فكرة الطائر عن الأبدية لا تقهر بالنسبة لنا، على الرغم من افتراضنا أنها ليست الفكرة نفسها بالنسبة لنا. يتقاطع دخول هذه الفكرة وخروجها مع تاريخنا وممارستنا، ولكنها تمرُّ أيضاً عبر التاريخ والممارسة وكأنها كون بديل. يبدو الأمر كما لو أن عوالم مختلفة تجلس إلى جانب بعضها، مترابطة ولكنها غير متداخلة.

يُنظَر إلى المناظر الطبيعية غالباً بأنها ثابتة وغير متبدلة، في حين تُرى قصيدة توماس بأنها مفعمة بالتحوّل. كانت حزم الحطب ذات

مرة "شُجيرات من شجر الدردار والبندق، وسوف تُستهلَك قريباً لتغدو رماداً من نوع مختلف. ما يبدو أنه كائن ثابت هو مجرد نوع من اللقطات أو المقاطع المستعرضة لعملية زمنية معقدة. إن العالم الذي هو، في الواقع، مجموعة من العمليات يبدو لنا مثل مجموعة من الأشياء الثابتة. ولَمّا كانت حزم الحطب مكدّسة بالقرب من السياج، فإنها تشكّل "الغابة نفسها" - فالغابات من الملامح الثابتة إلى حد ما لأي منظر طبيعي - التي تضفي جواً من الديمومة يكون مخادعاً لما هو في الواقع كومة من الحطب الذي يأتي من الغابة ليوقد نيران الشتاء. من المفترض أن تكون هذه هي الطريقة التي سوف يتعامل الفأر وطائر النمنمة معها، مثل بناء الأعشاش تماماً التي يقوم بها طائر الشحرور وأبو الحناء وكيفية تصرفها، كما لو أن هذه الكومة المؤقتة من الحطب كانت دائماً هناك وستظل دائماً هناك. مع ذلك، فات الأوان على ما سيحدث في العام القادم ولم يحدث هذا العام، فالأطر الزمنية منفصلة عن بعضها.

يعيش المتحدث في مخططات زمنية مختلفة أيضاً. إن حمل الخشب الذي استغرق وقتاً قصيراً لتدفئته يمكن أن يتناقض مع مصير حزم الحطب طويل الأمد، وهو مصير من شأنه أن يمتد إلى العديد من فصول الشتاء. يمكن بدورنا قياس هذا التيار الزمني على الإطار الزمني العام لدى الناس والمعروف باسم التاريخ السياسي، حيث ستنتهي الحرب العالمية الأولى، التي قاتل فيها توماس وقُتل، قبل أن يتم حرق حزم الحطب واستهلاكها. من الغريب أن نفكر في حدث محلي متواضع مثل استهلاك الحطب للنار في قرية إنكليزية بأنه يتفوّق على مثل هذا السرد العالمي كالحرب. لا يبدو مجمل هذه المخططات الزمنية المختلفة ممكناً: لا تبدو حزم الحطب أنها تضيف إلى بعض السرد الرئيس الذي من شأنه أن يعطي معنى لكل منها. بل

الأمر، بالنسبة لتوماس بقدر ما هو كذلك بالنسبة لتوماس هـاردي، أن الطريقة الساخرة والمحتملة والعشوائية البحتـة الـتي تـصطدم بهـا مـع بعضها بعضاً هي التي تكون آسرة وأكثر إبداعاً.

إن الأشياء موجـودة في الوقـت الحاضـر، ولكنـها موجـودة أيـضاً بطريقة غـير محـددة وغامـضة في المـستقبل، ولـديها وجـود ضـبابي بصورة مماثلة، من خلال ذاكرتنا لها في الماضي. إن الذاكرة والتوقـع مهاراتٌ لا تملكها سوى الحيوانات البشرية، فهي مجهزة بقوة الخيال. من المفترض أن طيور أبو الحناء لا تُبقي في ذهنها ذكريات جميلة مـن سنوات طفولتها، أو لا تتوقع طيـور الـشحرور عـودة المـزارعين يـوم الأربعاء المقبل في الساعة الثالثة وعشر دقـائق. والحيـوان الـذي لديـه لغة هو الذي يكون قادراً على فعل ذلك. لذا، فـإن المتحـدث يعـرف أكثر من الفأر وطائر النمنمة، ولكن الكثير مما يعرفـه يتعلّـق بالمقـدار الذي لا يعرفه. يمكن للمرء أن يدّعي تقريباً أن البشر لديهم وعـي مـن أجل معرفة ما لا يعرفونه، وهـم علـى علـم بجهلـهم وعجـزهم، في حين لا تدرك الطيور ذلك الأمر ربما. وهذا وحده، ربما، ما يجعلـهم أسمى مـن رفـاقهم الحيوانـات. يعـيش البـشر في المـزاج الاحتمـالي والمزاج الدلالي أيضاً.

إذا كان لدى الشاعر ميزة على الطيور في معرفة أن ثمة شيئاً يـدعى المستقبل، فإنه جاهل، مع ذلك، بقدر جهل الطيور حـول مـا يخفيـه هذا المستقبل: "... أشياء أخرى كثيرة / قد انتـهت، ربمـا". إن كلمـة "أشياء" غامضة إلى حد كبير، وحقيقة أنهـا قـد انتـهت ليـست عمليـة مؤكدة على الإطلاق. لذا، لا يمكن للمرء حتى أن يكـون متأكـداً مـن الأحداث التي وقعت بالفعل، ناهيك عن تلك التي لا تـزال تحـدث؛ فالمستقبل فقط هو الـذي سيكـشف عـن شـيء مـا انتـهى في الوقـت الحاضر. لدينا، مرة أخرى، تقاطع في تدفقات الزمن وتـداخلٍ فيهـا،

وهذه المرة ضمن التاريخ البشري نفسه. إن عملية إسقاط أنفسنا نحو الأمام بوساطة الخيال تُضفي على حياتنا القلق وعدم الاستقرار، وتكون طيور الشحرور في مأمن منهما. إن الحاضر مُفرّغ بالطريقة التي يُلمّح بها إلى مجموعة من الاحتمالات المستقبلية، مثلما تطغى عليها تماماً أشكال الماضي المختلفة التي تطورت منها. مع ذلك، ليس الأمر دقيقاً إذا قلنا إن العيش في الزمن المناسب يسلبنا هويتنا الذاتية الملموسة بطريقة يمكن أن تتناقض مع وفرة حزم الحطب، لأن لديها أيضاً، كما رأينا، تاريخ، وبالتالي، فإن لها فقط اكتفاء ذاتياً وهمياً. والفرق هو أننا نعيش الطبيعة المؤقتة لتاريخنا في صورة النقص والرغبة والخيال، في حين أن أشكال الحياة الطبيعية من حولنا لا تفعل ذلك.

إن الطبيعة العابرة التي تتميز بها الأشياء التي لا نهاية لها، على الرغم من وجود العديد من الكليشيهات الشعرية التي تناقضها، لا يجب ببساطة أن تكون مصدر حزن. في الواقع، لا تؤدي هذه القصيدة وظيفة الرثاء بالضرورة على الإطلاق. يعني الزوال بين الأشياء أن الحرب لن تدوم إلى الأبد، حتى وإنْ كانت ثقة الشاعر (بأنها سوف تنتهي قبل أن تُستهلَك حزم الحطب) على خلافٍ، إلى حد ما، مع مذهب اللاأدرية العام. قد يجعلك تصور المستقبل غير راض عن الحاضر، لكنه قد يمنعك أيضاً من جعله مطلقاً أو كاملاً. ليس بالضرورة أن تكون "الأشياء الأخرى الكثيرة"، التي من الممكن أن تكون قد انتهت للتو، إيجابية كلها. وتماماً مثل ميزة الهارب من المشهد، يمكن أن يخطئ الطائر بحزمة الحطب ويعتقدها حزمة عادية، أي يمكن أن تكون جوانب الطريقة المعتادة قد اختفت بين عشية وضحاها نتيجة اضطرابات الجيش. ولكن لا ينبغي علينا أن نستخلص أن هذا الأمر يبعث على الأسف. ما يبدو أنه يشغل القصيدة هو حقيقة الزوال المطلقة، وليست الخسائر والمكاسب المحددة التي

تصوغها. هذه القطعة الشعرية مليئة بالمنظورات المتضاربة، والتناقضات الساخرة، ووجهات النظر النسبية. وبناء عليه، فإن شكلها في حد ذاته "تحرري"، إذ يشكك هذا الشكل في نوع الخطاب العقائدي الذي ارتبط بالحرب نفسها. وهي تخلق الفضيلة من عدم التأكد، في الوقت نفسه لَمّا تخون أبياتها الختامية انعدام الأمن الذي يمكن لافتقار التأكيد أن يُولِّده.

ليس مزاج القصيدة، إذاً، رثائياً. في الواقع، ينشغل توماس كثيراً في التفكير في هذه الأبيات لينغمس في أي مشاعر شديدة للغاية. نادراً ما يعطي المرء هذا النوع من الإطراء لتينيسون، على سبيل المثال. إن لغة العمل هادئة وتجارية ونشطة على الرغم من ابتعادها عن كونها بلاغية. تقبل هذه اللغة بطريقتها المتواضعة الطبيعة المتناقضة والساخرة وغير المقيدة للأشياء، لكنها ليست متحفّظة جداً حول هذا الموضوع. إن نبرة الأبيات القليلة الأخيرة عملية وفيها لمسة ساخرة، بدلاً من الحنين إلى الماضي. يتطفّل الشاعر نفسه على المشهد الذي يصوّره فقط في بضع نقاط. أما الحساسية فتخضع للوصف، ولا توجد ذاتية عميقة هنا. مع ذلك، فإن الشعور بشخصية شاعرية ساخرة ومتواضعة وواقعية ببرودة وإنكليزية بالفعل يأتي بقوة من خلالها. إنها قصيدة ترفض التباهي بأسلوبها المنجَز بطريقة رائعة، وهذا الرفض يتم بطريقة إنكليزية من شأنها أن تمحو الذات وتقلل من قدرها.

6.5 الشكل والتاريخ

لاحظ الناقد الفرنسي رولان بارت ذات مرة أن الاهتمام القليل بالشكل أمرٌ خطير، في حين يمكن أن يكون الاهتمام الكثير به مفيداً. ما قصده هو أن نوعاً ضيقاً من الشكلانية يعامل القصائد بشكل سطحي، إذ يهمل ما تقوله هذه القصائد ويفضّل الطريقة التي يقوله بها. وفي حين أن

الانتباه الدقيق للشكل يجعلنا نفهمه بأنه وسيلة للتاريخ نفسه. والحديث عن سياسة الشكل أو أيديولوجيته يعني الحديث عن الطريقة التي تؤدي فيها الاستراتيجيات الشكلية في الأدب في حد ذاتها دلالةً اجتماعية. قد تتعارض الرسائل الاجتماعية أو الأيديولوجية التي تعطيها القصائد مع ما قد يسميه المرء أيديولوجية محتواها.

لنأخذ الثنائية البطولية مثالاً على ذلك، كما رأيناها منشورةً في قصيدة ألكسندر بوب (*The Dunciad*) التي تسخر من البطولة. لقد لاحظنا سابقاً كيف أن الأناقة والاقتصاد في هذه الأداة ــ بتوازناتها المقلّمة وتقلباتها وتضاداتها ومعاني كلماتها، التي تكون مقيدة بدقة مسبقة في أماكنها المخصصة لها ــ يعكسان فكرة معينة عن النظام والعقل والانسجام والضرورة الكونية. لن يكون من الصعب ربط هذه الفكرة بدورها بالنظرة العالمية التقليدية لامتلاك الأراضي الإنكليزية والطبقة الأرستقراطية التي كان بوب متحدثاً بليغاً عنها، ذلك أن ما نحصل عليه في هذه التشديدات والتمديدات لهذه الأزواج من التفعيلات الخماسية المتصلة ببعضها لن يكون أقل من أيديولوجيا اجتماعية كاملة.

في زمن بوب نفسه، كانت هذه الأيديولوجيا تحت التهديد من المموّلين الذين يشكّلون موضوع هجائه، وهم الكتّاب الأدبيون غير البارعين والانتهازيون الذين يفضّلون الحاضر على الماضي الكلاسيكي، والابتكار على التقاليد، والتنقل على التسلسل الهرمي. يربط بوب هذا السرب من الطفيليات الاجتماعية بالتسويق السريع للكتابة في زمنه، وبالتالي بالثروات المتزايدة للطبقات المتوسطة أيضاً. ثمة معنى، إذاً، يعكس فيه التوترُ بين شكل القصيدة ومضمونها لدى بوب صراعاً بين طبقتين اجتماعيتين أو وجهتي نظر عالميتين، إحداهما عن الضعف والأخرى عن الارتقاء.

إن التفعيلة الخماسية من نمط اليامب، في الواقع، وهي من أكثر الأوزان الشعرية الإنكليزية شيوعاً، هي نفسها مشبعة بالمعنى الاجتماعي. ما يجعلها أكثر متانة بشكل سامٍ جداً هو التفاعل الذي تخلقه بين انثناءات الصوت المتحدث وتدفّقه العفوي، والإطار الغامض غير الشخصي الذي يستوجب ذلك. إن بيت الشعر هو انتصار في التوافق بين النظام والحرية، وبين الضرورة والعفوية، وبين السلطة المبنية على الحكم والمتاحة للنقاش. وفي مزج النبرة المميزة لصوت الفرد مع الشعور بالاستقرار، يسمح بيت الشعر بنوع من التوازن بين الفرد والنظام الاجتماعي الذي تميل المجتمعات الليبرالية إلى تفضيله. وفي تجنب الفوضى الفردية للشعر الحر، يرفض بيت الشعر بالقدر نفسه نوع الشكل الثقافي الذي تهيمن فيه الجماعة على الفرد. إن قصيدة "ثلاثة فئران عميان"، بتناقضاتها المحيرة وأشكالها الغامضة التي قمنا بدراستها سابقاً، مثالٌ على هذا الشكل الجماعي، الذي تسمح فيه الترتيلة الطقوسية وضربات الإيقاع المنتظمة للقارئ أو المتكلم بحد أدنى من الحرية الشخصية. لا يمكنك قراءة قافية الحضانة هذه بطريقة فردية وفريدة و"ذات معنى"، كأنك ممثل من ستراتفورد يُلقي خطاباً عن شكسبير. إن إيقاع الأبيات يحدد إلى حد ما كيف سنقرؤها.

لدى مناقشتنا لقصيدة بليك بعنوان "النمر"، كان من الممكن أن نربط خوف المتكلم وإعجابه بالنمر (وهما شعوران متناقضان) ببعض الاستجابات المألوفة نحو الثورة الصناعية، وهي حدث تاريخي يحوم في خلفية القصيدة. في مثل هذه القراءة نجد أن المشاعر الغامضة في القصيدة يمكن أن تُرى، فضلاً عن أشياء أخرى، مجازاً للتناقضات الداخلية لتلك الثورة، كيف كانت مُستعبِدة ومحررة على حد سواء، وكيف كانت تحريراً سامياً للطاقة وعمليةً متوحشة في تجريدها للبشر

من إنسانيتهم. من المحتمل، أيضاً، أن نقرأ كآبة تينسون المرتجفة في قصيدة "ماريانا"، وفي قصيدة "في الذاكرة"، بأنها ظاهرة اجتماعية وشخصية أيضاً، واستجابة تدريجية لنزيف المعنى الروحي الذي جاء من إنكلترا الفيكتورية التي تميزت بآليتها وماديتها المتزايدة، في الوقت الذي برزت فيه أزماتها الملتوية من حيث الإيمان والرعب العميق من الثورة الاجتماعية.

إن حقيقة أن تينيسون لا يبدو في كثير من الأحيان أنه يعرف سبب امتلائه حزناً ـ وأن حزنه يفتقر إلى "المكافئ الموضوعي" (objective correlative) أو الشيء المحدد ـ قد تكون ذات صلة هنا. والمزاج أو الحساسية هنا هي ما يدعوها ريموند وليامز "بنية الشعور"[(1)]، التي توفر صلة الوصل الحيوية بين النص والتاريخ، في حين نجد أن في عمل وليم بتلر ييتس غالباً ما تكون النبرة التي تنبّهنا لسياق الشعر التاريخي الأوسع، وذلك الانحدار المترسب للطبقة الحاكمة الأنجلو أيرلندية التي كان ييتس ممثلها الذي عين نفسه بنفسه، حيث إن انهيار ثرواته يمكن أن يُسمَع بصعوبة في الذنب الذي يشعر به الشاعر، أو في الغرور، أو في التنازل المحزن أو الابتهاج المتحدي.

يمكن أن يوفّر بناء الجملة حتى الوساطة بين القصيدة والتاريخ، كما هو واضح من قصيدة إدوارد توماس بعنوان "رجل مسن" وقصيدة "خمسون حزمة". إن بناء هذه القصائد المعقد والناقص، مع مؤهلاتها الكثيفة والخشنة، يعكس إحساساً حديثاً حول المراوغة المفرطة للحقيقة، حينما تنتشر الخطط، وتتعثر الهوية، وتتجزأ التجربة إلى درجة تغدو فيها الدقة البسيطة نوعاً من العمل الشاق. ليس من

(1) See Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, 1977), Ch. 9.

الصعب بالتأكيد أن نتتبّع في أزمة المعرفة هذه الاضطراب العميق الذي كانت الحرب تمثّله والتي قاتل فيها توماس ومات، وهي صدمة بدت للكثيرين من أولئك الذين خاضوها أنها تطرح تساؤلات حول أسس الحضارة الغربية في حد ذاتها. لم يَعُد هناك سرد كبير للتقدم في قصيدة مثل "خمسون حزمة"، وإنما مجرّد اصطدام عشوائي لتيارات زمنية مميزة يتم فيها تصوير الحاضر بإحساس من الغياب والفقدان اللذين لا يمكن إصلاحهما. إذا لم تكن أعمال توماس هذه "مجرّد" قصائد عن الطبيعة، فذلك لأنه ليس ثمة شيء من هذا القبيل.

لا تكمن مهمة الكتاب في الدراسة الكاملة لهذه الأمور. مع ذلك، تجدر الإشارة إلى أنه من بين الأجناس الأدبية كلها، سوف يبدو الشعر أكثرها مقاومة وعناداً للانتقاد السياسي، فمعظمه محجوز عن رياح التاريخ. إن للشعر سماكة وكثافة خاصة به لا ينبغي أن تكون موجزة ومقتصرة على أعراض شيء آخر. مع ذلك، ليس الأمر فقط أن تمييزاً صارماً بين الشعر والتاريخ هو في حد ذاته حديث تاريخياً، فمن الممكن أن يربك كثيراً من شعراء الماضي البارزين. والأمر أيضاً، ليس على الأقل في العصر الحديث، هو أن تعنّت القصيدة الشديد إزاء التحليل الاجتماعي، والطريقة التي تقطع بها نفسها عن التصورات التقليدية، هي في حد ذاتها ظاهرة تاريخية بليغة. فما نوع المجتمع الذي يشعر به الشعر أن عليه أن يدير ظهره له؟ ما الذي حدث لمضمون التجربة الاجتماعية حينما تشعر القصيدة بأنها مضطرة إلى أخذ أشكالها الخاصة كمضمون لها، بدلاً من أن تستنبط من صندوق المعنى المألوف؟ إن كتابة تاريخ الأشكال الشعرية هي طريقة لكتابة تاريخ الثقافات السياسية. ولكن إذا أردنا القيام بذلك، يجب علينا أولاً منح تلك الأشكال حقيقتها المادية؛ وكان هذا الكتاب إحدى المحاولات للقيام بذلك.

مسرد مصطلحات

addressee: المخاطَب أو المتلقي الفعلي أو المقصود من الكلام أو العمل الفني.

alexandrine: بيت من الشعر مؤلف من ست تفعيلات من نمط اليامب، على سبيل المثال، "الذي يجرّ طوله البطيء مثل ثعبان جريح".

allegory: المجاز هو نص أو سرد يمكن قراءة معانيه الحرفية كعلامات مشفّرة لمعاني أخرى، مثل المعاني المعنوية أو الروحية.

alliteration: الجناس وهو تكرار الأصوات نفسها في بداية كلمات متجاورة، مثل الكلمات في السطر الآتي التي تبدأ بالصوت ("r") (" Round and round the rugged rocks the ragged rascal ran").

ambiguity: الغموض وهي كلمة أو مقطع من الكتابة يصعب تحديد معانيها، لأنه يسمح بتفسيرات بديلة (على سبيل المثال "يرفض أن يُوضَع في هذه السلة").

ambivalence: التناقض وهو كتابة معنيين محددين ولكن متناقضين ضمن توتر داخل القول.

anapaest: الأنابست وهي تفعيلة من تفعيلات الوزن الشعري (أو وحدة) تتكوّن من مقطعين لفظيين غير مشددين (أو "قصيرين") يتبعهما مقطع لفظي مشدد (أو "طويل") على نمط di-di-dum. يمثل (di) مقطعاً غير مشدد ويمثل (dum) مقطعاً مشدداً.

assonance: السجع هو مجموعة من الأصوات المتناظرة، نصف المقفاة، عادة ما تكون أصواتاً من أحرف العلة في كلمات منفصلة وموجودة في بيت شعري أو عبارة ما (على سبيل المثال "dapple-dawn-drawn").

bathos: انحدار في الأسلوب وهو حركة من السامي إلى الشائع أو السخيف.

blank verse: الشعر الموزون غير المقفى وهو عبارة عن تفعيلات خماسية غير مقفاة من نمط اليامب.

bombast: الكلام المنمّق وهو اللغة الطنانة أو المسرفة.

cadence: الإيقاع أو الإيقاعات العفوية للصوت في الكلام العادي، بما يتعارض مع مجموعة أنماط الوزن الشعري.

chiasmus: التقابل العكسي وهو الربط بين عبارتين، بحيث تعكس العبارة الثانية ترتيب العناصر في العبارة الأولى (على سبيل المثال "عظمة الموت، وموت العظمة").

conceit: الاستعارة المطوّلة: وهي صورة بارعة أو خيالية.

content: المضمون: جوهر العمل الأدبي، مثل معناه، أو سرده، أو حجته، أو عمله أو رؤيته الأخلاقية.

dactyl: الدكتيل وهي تفعيلة أو وحدة شعرية فيها مقطع مشدد يليه مقطعين غير مشددين من نمط (dum-di-di).

diction: الأسلوب وهو مجموعة مختارة من الكلمات يُنظَر إليها على أسس اجتماعية أو جمالية، أو كليهما، لتكون مناسبة للشعر. أو يمكن تعريفه بأنه نوع اللغة الغريبة التي تكون خاصة لقصيدة أو شاعر، مثل اللغة القديمة، أو اللاتينية، أو الأنجلو سكسونية، وهلم جرً.

didactic: تعليمي ويعني الاهتمام بتعليم درس أخلاقي.

discourse: الخطاب وهو لغة يُنظَر إليها في السياق المادي للتواصل بين البشر، أو يُنظَر إليها بوصفها ظاهرة تاريخية بدلاً من كونها نظاماً مجرّداً.

elegiac: رثائي أي متعلق بالحزن أو الرثاء، كما هي الحال في المرثية (elegy).

enjambement: الانتقال وهو تتابع المعنى والبنية القواعدية من بيت شعري إلى آخر دون توقف محدد بعلامات الترقيم.

epic: الملحمة وهي قصيدة طويلة تروي مغامرات شخصيات أسطورية أو بطولية، ويمكن أن تكون أيضاً صفة لوصف مثل هذه الأعمال واسعة النطاق.

estrangement: التغريب وهو مصطلح شكلاني روسي لنوع من اللغة الإبداعية أو الواعية لذاتها التي تجبرنا على تجديد تجربتنا مع الواقع المصوَّر.

figurative: مجازي أو المجاز وهو لغة استعارية أو غير حرفية، كقولنا "صوتُ عيونك أعمقُ من كل الورود".

force: القوة وهي التأثير أو الغرض المقصود من الكلام بدلاً من معناه.

foreground: يتصدَّر: (يُستخدَم كفعل): الفعل الذي تلفت من خلاله ظاهرةٌ ما، كاللغة في قصيدة ما، الانتباه إلى نفسها.

form: الشكل وهو كل تلك الجوانب من العمل الأدبي، بما في ذلك النبرة، والمزاج، والتركيب، والبنية، ونمط التوصيف، وما إلى ذلك، التي ترتبط بكيفية عرض العمل لمواده.

heroic couplets: الثنائيات البطولية: أزواج من التفعيلات المقفّاة من نمط اليامب.

hyberbole: المبالغة الشعرية.

iamb: اليامب: تفعيلة (أو وحدة لها وزن) مؤلفة من مقطعين، مع التشديد على المقطع الثاني (di-dum).

iambic pentameter: اليامب خماسي التفعيلة وهو وزن شعري يتكوّن من خمس تفعيلات من نمط اليامب، أو خمس وحدات مؤلفة من مقطع غير مشدد ومقطع مشدد، كما هي الحال في كلمة ("perchance"). إن عبارة "To err is human, to forgive divine" خماسية التفعيلة.

iambic tetrameter: اليامب رباعي التفعيلة وهو بيت من الشعر مكوّن من أربعة أنواع من اليامب (di-dum di-dum di-dum di-dum).

image: صورة: اللغة المجازية في الشعر، وخاصة التشبيه والاستعارة.

incarnational fallacy: المغالطة الحلولية وهي مصطلح قمتُ بصياغته تعبيراً عن الاعتقاد الخاطئ الذي "تحتويه" نوعاً ما الكلمات في الشعر، أو تشكّل جزءاً عضوياً من الأشياء التي تشير إليها هذه الكلمات.

indeterminacy: عدم الوضوح الدلالي وهو عدم وجود معنى واضح أو دقيق.

inscape: اللّب: مصطلح صاغه جيرارد مانلي هوبكنز للدلالة على جوهر ظاهرة ما، أو الشكل الداخلي النموذجي لها.

metaphor: الاستعارة وهي استخدام اللغة المناسب من الناحية الخيالية وليس الحرفية (على سبيل المثال: "لا أحد، ولا حتى المطر، لديه يدان صغيرتان مثل هذه")، أو تمثيل شيء ما بوساطة شيء آخر يشبهه.

metonymy: الكناية وهي تمثيل شيء ما بوساطة شيء آخر هو جزء منه أو مرتبط به، على سبيل المثال: "التاج" كناية عن "الملكية"، أو "المرج" كناية عن سباق الخيول.

metre: الوزن وهو نوع منتظم من نمط الصوت الشعري يُحدَّد عادةً بوساطة طول البيت الشعري وتشديدات تفعيلاته (أي مجموع مقاطعه) التي تؤلف هذه التفعيلات.

metrical foot: تفعيلة الوزن: مجموعة من المقاطع المشددة وغير المشددة التي تشكّل الوحدة الأساسية لبيت من الشعر، على سبيل المثال: اليامب (di-dum) أو الترويشة (trochee) (dum-di).

mimetic: المحاكاة أي التقليد.

mimetic fallacy: مغالطة المحاكاة وهي الاعتقاد بأنه إذا تحدثت قصيدة ما، على سبيل المثال، عن الملل فيجب أن تكون مملة في حد ذاتها.

mock-heroic: البطولي الساخر وهو عمل أدبي يستخدم أشكال وصور بطولية بطريقة فاضحة وساخرة.

mood: المزاج أي المناخ العاطفي أو أجواء الكتابة في قطعة مكتوبة معينة.

paradigmatic: محور الاستبدال: في النظرية السيميائية، هي العلاقات بين وحدات النص الأدبي والكلية التي يشكلونها، بدلاً من علاقاتها مع جيرانها المباشرين.

para-rhyme: شبه القافية: كلمتين مشابهتين بالقافية (على سبيل المثال "bliss" و "bless") اللتين تشبهان بعضهما بالصوت ولكنهما لا تتوافقان في القافية تماماً. وبدقة أكثر، نصف قافية حيث تتفق الأصوات مع بعضها دون أن تتفق حروف العلة مع بعضها.

parataxis: الإرداف وهو تجاور الجمل دون الإشارة إلى الروابط بينها.

pathetic fallacy: مغالطة الشفقة وهي نسب المشاعر الإنسانية للأشياء الطبيعية.

performative: الأداء وهو ما يتعلّق باللغة كإجراء أو حدث، بدلاً من مجرّد بنية من المعاني.

phatic: لغة تواصلية وهي لغة متعلقة بفعل الاتصال نفسه، على سبيل المثال، "من الجيد التحدث معك!"

phonic: صوتي أي متعلق بالصوت.

poetics: الشعرية وهي دراسة الشعر أو نظريته.

pragmatic: براغماتي أي ما يتعلق بالاستخدامات العملية والعواقب.

rhythm: الإيقاع وهو النمط المتغير للمقاطع المشددة وغير المشددة في القول بدلاً من النمط الثابت للوزن.

semantic: دلالي أي ما يتعلق بالمعنى.

semiotics: السيميائية (أو السيميوطيقيا) وهي دراسة العلامات.

signified: المدلول وهو مفهوم أو معنى.

signifier: الدال وهو علامة صوتية أو مكتوبة تشير إلى مفهوم أو معنى.

simile: التشبيه وهو صورة بيانية تقارن شيئاً بشيء آخر.

sonnet: السونيت وهي قصيدة مؤلفة من أربعة عشر بيتاً، عادةً من التفعيلة الخماسية من نمط اليامب، حيث ينقسم شكلها الكلاسيكي إلى قسمين: ثمانية أبيات ثم ستة أبيات.

stanza: مقطع من قصيدة مؤلفة من الوزن أو القافية المتكررة في المقاطع الأخرى.

structure: البنية وهي ظاهرة (مثل قصيدة ما) تعد كمجموعة من الأجزاء المنظّمة والمترابطة.

synecdoche: المجاز المرسل وهو استخدام الجزء للإشارة إلى الكل، على سبيل المثال، "كانت هناك ثلاثة وجوه جديدة في الاجتماع".

syntagmatic: النَظْم: في النظرية السيميائية، هو العلاقات في وحدة أدبية ما مع ما يسبقها ويتبعها مباشرة، كما هي الحال في سلسلة نحوية.

syntax: بناء الجملة وهو تنظيم العبارات وأجزاء الجمل في جمل.

tetrameter: رباعي التفعيلة: بيت من الشعر مؤلف من أربعة تفعيلات (أو وحدات من الوزن).

texture: التركيب وهو نمط الأصوات في قصيدة ما.

timbre: الجرس وهو الجودة التي تميز الصوت، ويستخدم مجازياً لوصف الطبيعة الفريدة لأسلوب الشاعر اللغوي.

tone: النبرة: الصوت والشدة والتواتر في قصيدة ما تعبّر عن عاطفة معينة.

trimeter: ثلاثي التفعيلة وهو بيت من الشعر مؤلف من ثلاث تفعيلات.

trochee: الترويشة وهي وحدة من الوزن مؤلفة من مقطع مشدد يليه مقطع غير مشدد (dum-di).

trope: المجاز وهو الاستخدام المجازي للغة.

الفهرس

How to Read a Poem
Terry Eagleton

"يدرك قارئ كتاب كيف نقرأ القصيدة من الصفحة الأولى أنه كتاب يبدأ أخيراً بالرد على الهجوم الذي شنَّه أدريان ميتشل حين قال: "يتجاهل معظم الناس معظم الشعر، لأن معظم الشعر يتجاهل معظم الناس". يقدِّم إيغلتون نفسه "كمنظِّر أدبي ذي تفكير سياسي". يكمن الإنجاز الرائع لهذا الكتاب في إثبات أن مثل هذا المُنظِّر هو الشخص الوحيد الذي يمكنه أن يُظهر حقاً فائدة الشعر. يبين إيغلتون – من خلال قيامه بسلسلة من القراءات التي تتميّز بروعتها ودقتها لشعراء مثل ييتس وفروست وأودن وديكنسون بعد وضعهم في إطار تفسيري مثير حول وظيفة النقد كما لو أنه الوحيد ربما الذي يمكنه شرح ذلك – كيف أن نظرية الأدب، إذا ما فُهِمَت بجدية، تُشكِّل الأساس الذي ننطلق منه في فهمنا للشعر. وسيكون هذا اعتذارنا الأساسي للشعر في عصرنا هذا".

برنارد أودونوغو
كلية وادهام، جامعة أكسفورد

الغلاف: باسم صباغ


ISBN 978-9933-579-91-3